HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VOLUME III

Otto Maria Carpeaux

EDIÇÕES DO
SENADO FEDERAL

Volume 107-C

Otto Maria Carpeaux
✡Viena (Áustria), 1900 ✞ Rio de Janeiro (Brasil), 1978

História da literatura ocidental

. . . .

Edições do Senado Federal – Vol.107-C

História da literatura ocidental

VOLUME III

3ª Edição

Otto Maria Carpeaux

Brasília – 2008

Sumário

PARTE VII

O ROMANTISMO

. . . .

Capítulo I

ORIGENS DO ROMANTISMO

O ACONTECIMENTO da Revolução Francesa produziu na Europa inteira – e no continente americano – uma profunda emoção, exprimindo-se em uma literatura de tipo emocional, que se deu a si mesma o nome de "romantismo". A história desse movimento literário pode ser escrita em termos de história das revoluções: foi produzido pela revolução de 1789 e 1793; foi desviado pelo acontecimento contra-revolucionário da queda de Napoleão, em 1815; reencontrou o *élan* inicial pela revolução de 1830; e acabou com a revolução de 1848. É literatura política, mesmo e justamente quando pretende ser apolítica. A revolução francesa satisfez a reivindicações que se exprimiram através do pré-romantismo: o descontentamento sentimental e o popularismo encontraram-se na mística democrática do "instinto sempre certo" do povo. Mas a Revolução não satisfez da mesma maneira àqueles pré-românticos, que não eram políticos, nem homens de negócios, nem homens do povo, e sim literatos, os primeiros literatos profissionais: estes foram logo excluídos da nova sociedade burguesa, que não admitiu outro critério de valor, senão o utilitarista. Aplicar-se-ia a todos eles o apelido depreciativo que Napoleão deu aos filósofos: "Ce sont des idéologues." Responderam, criando uma literatura "ideológica", que se situou conscientemente fora da realidade social: ou evadindo-se dela, ou então atacando-a. Eis o "Romantismo". A expressão é das mais infelizes; deu ocasião às confusões mais inveteradas e às discussões

mais estéreis, de modo que não convém continuá-las; o termo só pode ser convenientemente discutido depois da exposição dos fatos históricos. Até então, basta, embora provisória e precariamente, uma definição como esta: "O romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do pré-romantismo, reagiu contra a Revolução e o classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional." Emoção é o que, por definição, não pode ser definido em termos racionais. Daí a multiplicidade dos tipos românticos, de modo que será melhor falar em "romantismos", no plural, do que em "romantismo". As variedades principais subordinam-se, porém, sem muito artifício, às individualidades nacionais: é possível distinguir três pontos de partida diferentes do romantismo. O ponto de partida alemão é principalmente pré-romântico. O ponto de partida francês é principalmente pré-revolucionário. O ponto de partida inglês é principalmente contra-revolucionário. Mas, depois, as correntes se confundem. A literatura romântica, que tantas vezes se gabava de ser mais nacional e mais nacionalista do que o classicismo, constituiu, no entanto, o movimento literário mais internacional de quantos a Europa até então tinha visto. Em conseqüência das oportunidades inesperadas de contato pessoal que a inquietação política e bélica criou, e da atividade febril dos tradutores, estabeleceu-se um novo "concerto europeu" da literatura. O romance histórico à maneira de Scott, o poema narrativo à maneira de Byron, o teatro à maneira de Hugo aboliram todas as fronteiras literárias. E aqueles elementos nacionais combinaram-se, criando os tipos da literatura romântica internacional.

A primeira resposta alemã à Revolução francesa fora o conformismo classicista, manifestando-se na atitude apolítica de Goethe e no idealismo moderado de Schiller. Mas Weimar não era a capital da Alemanha literária. Duas camadas poderosas da nação, poderosas pelo número de leitores, não podiam aceitar o classicismo: eram os pequenos intelectuais, vigários protestantes, mestres-escolas, e semelhantes; depois, as mulheres. Primeiro, porque sabiam pouco latim e nada de grego, e o classicismo lhes parecia planta exótica em solo alemão; segundo, porque, conservando-se fiéis a Rousseau e ao sentimentalismo democrático, tinham chorado com o *Werther* e se enfurecido com os *Raeuber*, e consideravam a transição de

Goethe e Schiller para o classicismo como traição. Para eles, o maior dos escritores alemães não foi Goethe nem Schiller, mas Jean Paul.

Poucos escritores foram, em vida, tão idolatrados como Jean Paul[1]; hoje a leitura dos seus romances é dos trabalhos mais difíceis que possa haver. Obras de grande tamanho e de enredo complicadíssimo, mas tão pouco coerentes que o leitor, depois das primeiras cinqüenta páginas, perde o fio, enfrentando com resignação os acontecimentos mais romanescos e inverossímeis, entorpecido como está pelos derramamentos de um sentimentalismo desenfreado, banhado num mar de lágrimas. Tampouco nos pode divertir um humorismo bizarro, acumulando trocadilhos e digressões pseudocientíficas. Nem nos consolam meditações moralizantes contra os poderosos e os ricos, nem excursos filosófico-religiosos; e os "heróis diabólicos" de Jean Paul, como Roquairol em *Titan*, dão a impressão de espantalhos para crianças. Parece subliteratura, composta de resíduos do século XVIII. Notam-se as múltiplas fontes de Jean Paul. O modelo da sua construção novelística é o "romance gótico", o romance de terror: a misteriosa seita maçônica que, na *Unsinchtbare Loge*, age como força educadora do herói, e o tremendo titão Roquairol evidenciam

---

1 Jean Paul (pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter), 1763-1825.
Die unsichtbare Loge (1793); *Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz* (1795); *Hesperus oder 45 Hundsposttage* (1795); *Leben des Quintus Fixlein* (1796); *Der Jubelsenior* (1797); *Blumen–, Frucht– und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs* (1796/1797); *Titan* (1800/1803); *Flegeljahre* (1804/1805); *Der Komet* (1820-1822); – *Vorschule der Aesthetik* (1804); *Levana oder Erziehungslehre* (1807).
Edição crítica (incompleta) por E. Berend, 12 vols., Weimar, 1925-1936.
P. Nerrlich: *Jean Paul, sein Leben und seine Werke*. Berlin, 1889.
R. Rohde: *Jean Paul's Titan*. Berlin, 1920.
I. Alt.: *Jean Paul*. Muenchen, 1925.
W. Harich: *Jean Paul*. Leipzig, 1925.
W. Meier: *Jean Paul*. Zuerich, 1926.
F. Burschell: *Jean Paul*. Stuttgart, 1926.
M. Kommerell: *Jean Paul*. Frankfurt, 1933.
M. Gauke: *Jean Paul's Traumdichtungen*. Bonn, 1936.
H. Cysarz: "Jean Paul, der Roman und der Realismus". (In: *Welträtsel im Wort*, Wien, 1948.)

isso bem. Da vulgaridade desses expedientes novelísticos foge Jean Paul pelo seu humorismo, que aprendeu em Sterne: humorismo fantástico, caprichoso, inesgotável em *aperçus* espirituosos, satisfazendo plenamente à definição do humorismo como "sorriso entre lágrimas". Lágrimas de sentimentalismo pré-romântico: os pequenos idílios de Jean Paul, como *Wuz* e *Jubelsenior*, glorificam a vida miserável dos vigários e mestres-escolas de aldeia alemã, celebrando o trabalho quotidiano e a resignação cristã desses vigários de Wakefields alemãs, enquanto nos palacetes aristocráticos – ali, as vítimas das intrigas diabólicas são as mulheres, em torno das quais Jean Paul desdobra o seu sentimentalismo ligeiramente sensual. O conceito do plebeu Jean Paul quanto aos costumes da corte e dos grandes do mundo tem algo da lenda "maquiavelista" do Barroco: a corte é um ninho de diabos, e Jean Paul opõe a essa corrupção não só o sentimentalismo de Richardson e do *Werther* mas também o titanismo revolucionário do "Sturm und Drang". A atmosfera dos seus grandes romances é a de *Kabale und Liebe*. Mas desaprova o ateísmo titânico de Roquairol; porque Jean Paul é cristão, filósofo do sentimento religioso, embora sem falar muito em dogmas.

Jean Paul é cristão sentimental. Os seus heróis, homens do povo, são os "quietos no país" da mística renana, pela qual o romancista está influenciado de qualquer maneira, e de maneira mais direta do que a "Schoene Seele" de Goethe, porque rejeitou o classicismo de Winckelmann e todo e qualquer classicismo, essa religião dos cultos, requintados e inimigos do povo. O seu tratado *Vorschule der Aesthetik* é uma crítica surpreendentemente sagaz à estética de Kant e Schiller; e aos requintes do classicismo opõe, no tratado *Levana*, a educação rousseauiana conforme a Natureza. Três dos seus romances, *Die unsichtbare Loge*, *Titan* e *Flegeljahre*, são "romances de educação", opostos ao *Wilhelm Meister*, e o produto dessa educação é um adolescente sentimental e sonhador, assim como será o herói dos românticos. Roquairol, o futuro herói byroniano, é vítima da educação falsa no ambiente dos "cultos". É significativo que os grandes romances romanescos de Jean Paul se passem na corte, e os idílios sentimentais entre o povo. Jean Paul não traiu os ideais da Revolução; até depois da queda de Napoleão, em plena reação absolutista, teve a coragem de lembrar os ideais do liberalismo. Apenas, envolve-os nas nuvens da sua imaginação fantásti-

ca, e justamente a mais fantástica das suas obras, *Siebenkaes*, é um vigoroso romance da pobreza.

Apesar dos esforços permanentes de pequenos grupos de críticos e amadores, Jean Paul nunca voltará a ser lido. Mas é uma pena, pois no meio de centenas de páginas indigeríveis encontra o leitor paciente belezas e até profundidades extraordinárias.

É preciso aprender a ler Jean Paul. Então, as suas obras se revelam como documentos de intenso lirismo em prosa. E essa prosa constitui a sua arte. Nos seus admiradores fanáticos como Boerne, o lirismo inimitável de Jean Paul produzirá o descuido, a linguagem folhetinística. Mas no estilo do próprio Jean Paul descobriu um poeta tão exigente como Stefan George uma música verbal da qual os clássicos de Weimar não foram capazes. Não é acaso que Robert Schumann tenha sido admirador apaixonado desse escritor. Jean Paul é o maior colorista da prosa alemã. Nisso, também, é anticlássico e já romântico.

Os "românticos", porém, não aceitaram o escritor popularíssimo justamente por ser popularíssimo. Eles, ao contrário, eram estetas como a gente de Weimar; apenas em outras condições, piores. A destruição dos pequenos Estados e bispados autônomos da Alemanha ocidental e meridional, pela Revolução, privou os escritores alemães dos seus mecenas generosos. Transformou-os em literatos profissionais, vivendo de conferências, aulas, revistas e jornais; muitos tornaram-se boêmios meio vagabundos. Na Alemanha oriental acabaram, por esse tempo, as atividades literárias, e a Prússia afrancesada mostrou-se tão fria aos adventícios quanto a Áustria católica. Weimar estava saturada. Mas perto de Weimar havia a Universidade de Iena, centro de barulhenta vida estudantil e grandes atividades editoriais; e foi ali que se constituiu a "primeira escola romântica"[2].

Os escritores de Iena adoravam Goethe, cujo ideal de formação egocêntrica e universal do espírito também era o seu ideal. Detestavam Schiller, que justamente então começava a tornar-se o dramaturgo de grandes sucessos. Como literatos profissionais e boêmios gostam sempre de fazer,

2 O Walzel: *Die deutsche Romatik.* 5ª ed., 2 vols. Leipzig, 1925.
R. Haym: *Die romantische Schule.* 5ª ed. Berlin, 1928.
H. A. Korff: *Der Geist der Goethezeit.* Vol. II. Leipzig, 1930.

os escritores de Iena desprezaram o seu próprio público, caricaturando-o como massa inerte de filisteus ordinários. Sobretudo o racionalismo estreito, utilitarista e antipoético, dos burgueses e pequenos burgueses aborreceu os escritores de Iena. Esse anti-racionalismo é bem pré-romântico, e convém lembrar que o ambiente de Iena, assim como de todas as Universidades da Alemanha oriental e setentrional, de Göttingen a Königsberg, estava fortemente influenciado pelo pensamento de Herder; desse Herder que viveu em Weimar, cada vez menos lembrado, como num exílio, mas cujo espírito deixou vestígios em cada linha que os ienenses escreveram[3]. Nem sempre se revela isso, porque os chefes do movimento, os irmãos Schlegel, sobrinhos do dramaturgo gottschediano Johann Elias Schlegel, eram espíritos críticos, homens do século XVIII, com forte dose de humanismo classicista e com dose maior de libertinismo aristocrático. Mas a sua ambição era a mesma de Herder: a europeização da Alemanha luterana, a sua incorporação na Europa movimentada pela Revolução, por meio da criação de uma nova literatura.

Friedrich Schlegel[4] veio do classicismo: a sua primeira ambição foi escrever uma história da literatura greco-romano, *pendant* da história da arte greco-romana, de Winckelmann. Mas encarou de maneira diferente o seu objeto: imbuído de espírito herderiano, Friedrich Schlegel considerava a poesia grega não como expressão permanente da beleza clássica, e sim como expressão natural de um povo de gênio. O objetivo era "desclassicizar" os gregos, revelar uma Grécia sem preocupações de *bienséance* francesa e sem moderação razoável, latina; uma Grécia livre, individualista,

---

3 R. Unger: *Herder, Novalis, Kleist.* Frankfurt, 1922.

4 Friedrich Schlegel, 1772-1829.
Die Griechen und die Römer (1797); *Geschichte der Poesie der Griechen Römer* (1798); *Lucinde* (1799); *Ueber die Sprache und Weisheit der Inder* (1808); *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815); *Charakteristiken und Kritiken* (com August Wilhelm Schlegel; 1801).
Edição completa das obras de crítica por H. Eichner e E. Behler, 8 vols., Muenchen, 1958-1976.
J. Rouge: *Friedrich Schlegel et la genèse du romantisme allemande.* Paris, 1904.
F. Gundolf: *Romantiker*. Berlin, 1930.
A. Schlagdenhauffen: *Friedrich Schlegel et son groupe.* Paris, 1934.
J. Koerner: *Friedrich Schlegel als Philosoph.* Wien, 1935.

libertina até – semelhante à Itália de Heinse – poderia quase dizer-se, uma Grécia dionisíaca, para indicar até que ponto Friedrich Schlegel antecipou idéias de Nietzsche. O libertinismo sensual do seu romance *Lucinde*, que provocou tanto escândalo, exigiu o amor livre como um dos meios de protestar contra a vida cinzenta de todos os dias, em favor de uma vida aventurosa, surpreendente, intensa – uma vida estética. O classicismo de escola não bastava como expressão desse esteticismo. Era preciso criar uma nova literatura, cujos princípios Friedrich Schlegel acreditava ter descoberto em Goethe. A sua crítica magistral de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* interpretou, pela primeira vez, uma obra de arte como estrutura completa, auto-suficiente, independente da realidade e sem alusões morais.

Friedrich Schlegel é lembrado sobretudo como grande crítico. Esconde-se, porém, no fundo das suas teorias literárias um sistema filosófico, sobre o qual deu aulas em Iena e que só em nossos dias foi descoberto: sistema idealista, cujos elementos essenciais, a polaridade dialética em torno do centro criador da personalidade subjetiva, são conclusões audaciosas de idéias de Goethe. Essa descoberta limita bastante o alcance de uma outra influência, que agiu sobre os escritores de Iena e foi antigamente exagerada: a do filósofo Fichte[5], pensador de ascendência mística, que transformou o mundo ideal de Kant em produto irreal de uma dialética entre o eu ativo e o objeto inerte. O próprio Friedrich Schlegel mencionou a *Wissenschaftslehre* (Teoria das Ciências), de Fichte, ao lado de *Wilhelm Meister* e da Revolução Francesa, entre "as três grandes tendências da época", e o voluntarismo violento de Fichte, considerando o mundo como criação do "eu" soberano, em luta contra o objeto irreal, contribuiu para dar a Friedrich Schlegel a coragem de exigir um mundo novo e uma literatura nova, em luta aberta contra a sociedade racionalista e as convenções do classicismo. Esse novo mundo devia ser o oposto ao mundo da prosa; um mundo de poesia. A poesia devia cessar de ser ocupação para as tardes de domingo, devia penetrar em todos os negócios da vida, assim como

5 Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814.
Wissenschaftslehre (1794); *Reden an die deutsche Nation* (1808).
E. Bergmann: *Johann Gottlieb Fichte*. 2.ª ed. Leipzig, 1924.
M. Wundt: *Johann Gottlieb Fichte. Sein Leben und seine Lehre.* Stuttgart, 1927.

acontecera nos tempos melhores da Idade Média. Retomando sugestões de Herder, Friedrich Schlegel chamou a atenção para a Renascença italiana, para as literaturas espanhola e portuguesa, para Dante e Petrarca. Exigiu a criação consciente de um novo mundo de fé, se bem que de fé apenas artística, cujos produtos o artista reconhece, com ironia superior, como mero jogo da imaginação. Com os elementos medievalismo e ironia, pretendia Friedrich Schlegel construir uma nova arte e uma nova religião.

Nessa exigência havia uma porção de "blague", "pour épater le bourgeois", o burguês voltairiano de 1800, que viu nos monumentos da Idade Média tão-somente reminiscências de Inquisição e "fanatismo"; havia uma porção de "prédilection d'artiste" pelos costumes pitorescos de um carnaval medievalista; havia uma saudade secreta, de artista, dos tempos nos quais se dava – parecia – mais atenção à arte do que aos negócios. Havia também uma porção de entusiasmo sincero pelo mundo poético que Herder descobrira.

O mais sincero desses medievalistas foi Wackenroder[6], que morreu com 25 anos de idade, tipo do adolescente entusiasmado, à maneira dos heróis juvenis de Jean Paul; um protestante de 1800, que imaginava a vida de um monge medieval como permanente meditação estética perante quadros de Duerer ou Rafael; em todo o caso, Wackenroder descobriu o encanto estético do culto católico, das naves escuras das catedrais, da arquitetura pitoresca de Nuremberg. Os seus fragmentos e esboços foram editados pelo seu amigo Tieck[7], que lhe sobreviveu por mais de 50 anos,

---

6 Heinrich Wilhelm Wackenroder, 1773-1798.
Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797).
P. Koldewey: *Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck*. Leipzig, 1904.
E. Guelzow: *Wackenroder.* Stralsund, 1930.

7 Ludwig Tieck, 1773-1853.
William Lovell (1795-1796); *Der blonde Ekbert* (1796); *Die schöne Magelone* (1796); *Der gestiefelte Kater* (1797); *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798); *Prinz Zerbino* (1799); *Genoveva* (1799); *Melusina* (1800); *Kaiser Oktavianus* (1804); *Phantasus* (1812-1816); *Fortunat* (1815-1816); *Die Gemaelde* (1822); *Dramaturgische Blätter* (1825-1826); *Dichterleben* (1826); *Der Aufruhr in den Cevennen* (1826); *Der Tod des Dichters* (1834); *Der junge Tischlermeister* (1836); *Vittoria Accorombona* (1840); *Kritische Schriften* (1848).

habilíssimo imitador de todos os estilos de todos os tempos e ditador literário da Alemanha romântica. O seu primeiro romance, *William Lovell*, fora um romance "gótico", cheio de horrores, titanismo do "Sturm und Drang", sensualidade desenfreada; no mesmo estilo, o conto de fadas "Der blonde Ekbert" tornou-se peça magistral de angústia supersticiosa. Havia virtuosismo nisso e vontade de "blaguer"; a doutrina da ironia inspirou-lhe a brilhante comédia literária *Der gestiefelte Kater*, na qual um público de burgueses racionalistas assiste a uma representação de um conto de fadas dramatizado, exprimindo com barulho a sua indignação contra o assunto "inverossímil", conversando, da platéia, com o poeta e os atores no palco, obrigando, enfim, estes últimos a representar um drama sentimental-burguês. Depois dessa farsa pirandelesca, Tieck sucumbiu à influência do amigo Wackenroder. *Franz Sternbalds Wanderungen* é um *Wilhelm Meister* em que a educação do herói se realiza pela arte medieval; *Genoveva* e *Oktavianus* são dramatizações altamente poéticas de lendas medievais, introduzindo-se os efeitos do teatro espanhol. Tieck traduziu o *Don Quixote*, sugeriu à sua filha Dorothea a tradução daquelas peças de Shakespeare que August Wilhelm Schlegel não traduzira, fez muito pela interpretação e divulgação de Shakespeare na Alemanha, criou o conto romântico – escreveu dois contos muito belos sobre os destinos de Shakespeare e Camões –; e escreveu, no fim da vida, dois vigorosos romances históricos, *Der Aufruhr in den Cevennen* (*A Revolta nas Cevenas*) e *Vittoria Accorombona*. Edições notáveis das obras inéditas de Lenz e Kleist completam a relação de uma vida riquíssima a serviço da arte – mas o próprio Tieck não deixou nenhuma obra definitiva, por falta de responsabilidade artística; um talento muito grande esgotara-se em virtuosismo, ironia e jogos de imaginação.

Essa falta de responsabilidade é comum a muitos medievalistas românticos; defeito literário que lhes salvou a personalidade moral. Tieck

---

Edição completa por R. Koepke, 22 vols., Berlin, 1828-1855.
R. Koepke: *Ludwig Tieck.* Leipzig, 1855.
F. Gundolf: *Romantiker. Neue Folge.* Berlin, 1932.
E. H. Zeydel: *Ludwig Tieck, the German Romanticist.* Princeton, 1935.
R. Minder: *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck.* Paris, 1936.
M. Thalmann: *Ludwig Tieck. Der romantische Weltmann aus Berlin.* Bern, 1956.

não tomou nunca a sério, pelo menos não inteiramente, as crenças, lendas e superstições que tratou, conseguindo conservar a lucidez do seu espírito século XVIII e chegar, no fim da vida, ao realismo dos seus últimos contos. Só personalidades patológicas sucumbiram completamente, como Zacharias Werner[8]: filho da Prússia oriental como Hamann e Herder, envolvido desde cedo na atividade de seitas ocultistas que então se tinham apoderado de um papel importante na maçonaria, Werner sonhava com utopias de uma nova religião universal, humanitária, ao mesmo tempo que a sua disposição patológica o levou a uma vida desregrada de devassidão. A forma natural de expressão do seu poderoso talento teatral teria sido o drama do "Sturm und Drang"; a vontade de influenciar ideologicamente o público determinou, porém, a adoção da forma schilleriana, então de grande sucesso. Werner é o sucessor mais hábil de Schiller; *virtuose* dos efeitos cênicos e, às vezes, como em *Martin Luther*, aproximando-se da verdadeira tragédia, embora caindo sempre em retórica vazia. Em *Wanda*, o prussiano dramatizou idéias de Herder, profetizando o grande futuro dos eslavos; mas a eloqüência schilleriana estraga a peça. A uma expressão pessoal chegou Werner, quando os sonhos utópicos o abandonaram e ele se encontrou em face da sua verdadeira situação humana, perante a ruína de sua vida; o seu espírito irresponsável, profundamente imoral, só podia responsabilizar o Destino. *Der 24. Februar* (*O Dia 24 de Fevereiro*) é uma tragédia de horrores e assassínios inspirados pelo Destino. A magistral construção dramática da peça concentrada com o *Oedipus Rex*, e a atmosfera sombria, carregada de mistério, que lembra Maeterlinck, não deixam respirar o espectador, de modo que não se repara no absurdo das

8 Zacharias Werner, 1768-1823.
Die Söhne des Tales (1803); *Das Kreuz an der Ostsee* (1806); *Martin Luther oder die Weihe der Kraft* (1807); *Attila* (1808); *Wanda* (1810); *Der 24. Februar* (1810; publ. 1815); *Cunegunde* (1815); *Die Mutter der Makkabäer* (1820).
Edição de peças escolhidas em: J. Minor: *Die Shicksalstragödie in ihren Hauptvertretern.* Frankfurt, 1883.
E. Vierling: *Zacharias Werner, la conversion d'un romantique.* Nancy, 1908.
G. Gabetti: *Il dramma di Zacharias Werner.* Torino, 1916.
F. Stuckert: *Das Drama Zacharias Werners.* Frankfurt, 1926.
G. Carow: *Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit.* Leipzig, 1933.

complicações fatais que esmagam a liberdade de agir dos personagens. O fim de Werner foi uma declaração de falência: a conversão ao catolicismo romano, conversão de bancarroteiro que renuncia à sua própria vontade livre. Mas virou, neste caso, um catolicismo vivo, o dos padres redentoristas de Viena e do seu grande santo Clemens Maria Hoffbauer; Werner, ordenado padre, tornou-se grande pregador popular, e as suas últimas tragédias de mártires cristãos ou bíblicos são melhores do que a fama que deixaram. Werner está hoje injustamente esquecido. Sua influência sobre o teatro alemão foi muito grande: manifesta-se nas tragédias de Kleist, e na maneira como Brentano, na *Gründung von Prag*, Grillparzer em *Libussa*, e Hebbel em *Moloch*, pretenderam interpretar dramaticamente os começos de uma civilização, sobretudo da eslava. *Der 24. Frebuar* foi um sucesso retumbante; desde então, o "Schicksalsdrama"[9], a tragédia de complicações misteriosas e horrorosas sob a influência de um destino hostil, tornou-se popularíssima, competindo com o "romance gótico" e substituindo o drama burguês, choroso, nas preferências do público. *Die Schuld* (1816), do habilíssimo Adolf Muellner, tornou-se a peça mais representada do teatro alemão, batendo os recordes de Kotzebue; e entre as imitações sobressai a *Ahnfrau*, de Grillparzer, ainda hoje representada.

No Norte da Alemanha, em país protestante sem mística e conservador sem exaltação, o medievalismo vestiu-se de maneira mais sóbria e menos séria. Os grandes sucessos dos romances e dramas "nórdicos" de Fouqué[10], apresentações inteiramente falsas da Idade Média escandinava – *Der Held des Nordens* foi a primeira tentativa de dramatizar a "saga" dos Nibelungen – basearam-se na confusão entre o heróico passado germânico e o passado alemão, confusão que agrada ao orgulho nacional dos alemães e reaparecerá em Wagner; a glória póstuma de Fouqué só se apóia

---

9 Edição (com introduções) das principais peças:
J. Minor: *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern.* Frankfurt, 1883.
M. Enzinger: *Das deutsche Schicksalsdrama.* Innsbruck, 1922.

10 Friedrich Heinrich de la Motte Fouqué, 1777-1843.
Der Held des Nordens (1808); *Sigurd der Schlangentoeter* (1808); *Undine* (1811); *Der Zauberring* (1813); etc., etc.
W. Pfeiffer: *Fouqué's "Undine".* Heidelberg, 1903.
Arno Schmidt: *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen.* Karlsruhe, 1959.

no bonito conto de fadas *Undine*. O nacionalismo alemão, excitado pelas humilhações que Napoleão impunha, procurava conforto no passado, nas maravilhas da literatura medieval alemã, para a qual Wackenroder já tinha chamado a atenção; August Wilhelm Schlegel, nas suas conferências "sobre literatura e arte", *Ueber schöne Literatur und Kunst*, soube despertar verdadeiro entusiasmo pelos monumentos literários do passado nacional. Em 1803, Tieck publicou uma antologia dos "Minnesaenger", Walther von der Vogelweide e outros, e em 1810 deu Friedrich Heinrich von der Hagen a sua edição do *Nibelungenlied*. O público preferiu, porém, as falsidades de Fouqué; e os próprios literatos não podiam dissimular a si mesmos a relativa pobreza da antiga literatura alemã. Assim não era possível vencer o humanismo inveterado, a imitação mecânica dos gregos e romanos. Era preciso opor-lhes mais outras forças, toda a literatura "moderna", quer dizer, de inspiração cristã; mas na formação desse conceito de "literatura moderna", caíram nas maiores confusões, misturando o catolicismo de Dante e o de Calderón, epopéias populares, como *Nibelungenlied* e *Cid*, e epopéias renascentistas, como as de Ariosto, Camões e Tasso; no conceito "moderno" incluíram-se, por outros motivos que não o conteúdo cristão, as obras de Shakespeare e Cervantes, e tudo isso se chamava "literatura romântica", em mera oposição à antiga, à greco-romana. O primeiro culpado dessas confusões é Friedrich Schlegel, entusiasta de uma "poesia universal". Para criá-la, seu irmão, August Wilhelm Schlegel[11], escolheu o caminho já indicado por Herder: o das traduções. O seu talento imitativo, de poeta menor tornou-o capaz de traduzir como nenhum outro; a sua obra-prima, a tradução de Shakespeare, foi, aliás, inspirada por sua mulher Caroline Schlegel, natu-

---

11 August Wilhelm Schlegel, 1767-1845.
Charakteristiken und Kritiken (com Friedrich Schlegel, 1801); *Ueber schöne Literatur und Kunst* (1801-1804); *Ueber dramatische Literatur und Kunst* (1809-1811); tradução de 19 peças de Shakespeare (1797-1810); tradução de 6 peças de Calderón (1803-1809); *Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* (1804); *Bhagavadgita* (1823); *Ramayana* (1829).
Edição da tradução de Shakespeare por W. Keller, 15 vols., Berlin, 1916.
R. Genée: *August Wilhelm Schlegel und Shakespeare.* Berlin, 1903.
O. Brandt: *August Wilhelm Schlegel. Der Romantikes und der Politiker.* Stuttgart, 1919.

reza de gênio viril. Como crítico, nas conferências "sobre literatura e arte dramática", *Ueber dramatische Literatur und Kunst*, Schlegel deu o golpe de graça nas unidades aristotélicas e nas outras convenções da tragédia clássica francesa, que tratou com a mesma injustiça de Lessing. Na Alemanha, o caso já estava liquidado; mas na França e na Itália, August Wilhelm Schlegel exerceu influência poderosa sobre Madame de Staël, Stendhal e Hugo, Berchet e Manzoni, de modo que, com ele, a época dos cornelianos e racinianos acabou definitivamente. Como crítico, pertence mais à literatura européia do que à alemã. Esta lhe deve a tradução de 19, infelizmente só 19, peças de Shakespeare, reunindo de maneira extraordinária a maior fidelidade à letra e ao espírito do teatro elisabetano e todo o vigor da linguagem poética de Goethe: essa tradução é uma das maiores obras de arte verbal da literatura universal. Mais tarde, Schlegel não foi tão feliz, embora ainda admirável, em traduções de Calderón e de poesias líricas de Petrarca, Lope de Vega, Camões. Mas o seu exemplo levou, com efeito, à criação de uma "Weltliteratur", isto é, "literatura universal" em língua alemã: Tieck, que já em 1799 tinha produzido uma tradução magistral do *Don Quixote*, supervisou a tradução das peças restantes de Shakespeare (1825/1833), por Dorothea Tieck e Wolf Baudissin; Johann Diederich Gries traduziu as epopéias de Tasso (1800/1803), Ariosto (1804/1808) e Bojardo (1835/1839), Karl Streckfuss a *Divina Commedia* (1824), Otto von der Malsburg o teatro de Calderón (1819/1825), e Christian Donner *Os Lusíadas* (1833).

O que é que tinham em comum todas essas obras diversíssimas para encantar tanto o novo público? A época das guerras napoleônicas sugeriu desejos intensos de evasão para outros mundos, remotos e longínquos; e seguiram-se os anos cinzentos da Restauração absolutista, nas pequenas cidades alemães. A leitura das grandes obras de poesia medieval, renascentista e barroca tinha o valor de um narcótico, produzindo sonhos pitorescos. Mais tarde, um Coleridge, um De Quincey, um Nerval abusarão mesmo de narcóticos. Os escritores de Iena e Berlim de 1800, esses não, são homens do século XVIII, lúcidos e irônicos; estão, porém, em condições para fornecer o narcótico, porque o seu esteticismo requintado encontrou prazeres sublimes no contraste entre a sua própria época racionalista e o passado misterioso, no fundo do qual vislumbraram o milagre. Eis outro conceito fundamental do romantismo. Milagre, entre os

ienenses e berlinenses de 1800, já não precisa de justificações, como na época em que o cristão miltoniano Bodmer o defendeu contra o racionalista Gottsched; tampouco exige fé. Já em 1793, o jovem Tieck juntara a uma tradução do *Tempest* um tratado "sobre o milagroso em Shakespeare", *Abhandlung über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, no qual o milagre é definido como supremo produto da imaginação que o cria e destrói à vontade. Na alternância entre milagre e crítica, ilusão e desilusão, sonho e ironia, reconheceu-se o verdadeiro ambiente da poesia. Assim, no romance *Kater Murr*, de E. T. A. Hoffmann, alterna sempre uma página, escrita pelo músico romântico Kreisler, genial e louco, com outra, escrita por seu gato Murr, animal de bom-senso razoável, comentando os excessos do gênio. O mesmo conceito inspira o gosto pelo drama no drama. No romantismo, o drama dentro do drama não tem objetivo dramático, como em *Hamlet*, mas com a finalidade de desiludir os espectadores; tal como no *Gestiefelter Kater*, em que as intervenções do público perturbam a ilusão teatral. Inventa-se um processo especial da "Rahmenerzaehlung", isto é, a história é narrada por um personagem da própria história, desmentido, depois, por outro personagem, que conta, por sua vez e de maneira diferente, a história daquele narrador. Os românticos interessam-se pela teoria pitagórica da metempsicose, porque as encarnações sucessivas dissolvem o último ponto fixo nesse mundo de espelhos e contra-espelhos: a personalidade. A idéia do "Sosias", objeto de humorismo no mundo antigo e renascentista, foi então envolvida nas angústias com as quais a fantasia popular pensou sempre na possibilidade do "Doppelgaenger", da dupla personalidade, do homem que se encontra a si mesmo. As desilusões sucessivas da realidade e da personalidade pelo romantismo alemão são símbolos da dissolução da realidade social pela Revolução. Da consciência clara dessa situação nasceu a obra definitiva da época inteira: o conto *Peter Schlemihl*, de Chamisso[12]. O jovem aristocrata francês, emigrado da pátria revolucionária e germanizado na Prússia a tal ponto que sabia escrever os "lieds" mais ingênuos e mais populares da língua alemã, sentiu-se, no entanto, sempre como

12 Adelbert von Chamisso, 1781-1838.
Peter Schlemihls wundersame Geschichte (1814); *Lebenslieder und Bilder* (1831), etc.
C. Alfero: *Adelbert von Chamisso.* Torino, 1924.

estrangeiro, simbolizando o seu destino na história de Peter Schlemihl, pobre-diabo que vendeu, para ser feliz, ao Diabo, a própria sombra; mas sem esta parte misteriosa da sua personalidade, que nos liga à terra, Schlemihl não encontra a felicidade em parte alguma, senão – Chamisso era botânico e admirador de Goethe – no estudo desinteressado da Natureza. Um motivo de titanismo fáustico, tratado com fino humorismo popular e com todos os *frissons* românticos, terminando em sabedoria goethiana; o símbolo do desterro do exilado, transformado em símbolo da condição humana de todos nós, desterrados na Terra, esse vale de lágrimas – eis um livro permanente.

Peter Schlemihl distinguiu-se de quase todos os produtos contemporâneos pela clareza dos símbolos e do estilo: Chamisso era berlinense por naturalização e francês do século XVIII por nascimento. Tieck envolveu assuntos parecidos em névoas místicas; mas era berlinense nato – o que equivale a racionalista nato – e não dissimulou o jogo da ironia. A mística é, porém, séria em Novalis[13], saxônio de origens pietistas, filho de ambiente herderiano. Também se sente desterrado na própria terra, mas sabe que: "Onde andarmos, iremos sempre para casa." Isto é: para a morte. Novalis será o maior poeta da morte.

---

13 Friedrich von Hardenberg, dito Novalis, 1772-1801.
Die Christenheit oder Europa (1799); *Werke* (*Hymnen an die Nacht; Geistliche Lieder; Die Lehrlinge von Sais; Heinrich von Ofterdingen; Fragmente*) (1802).
Edições por E. Kamnitzer, 4 vols. Muenchen, 1923-1924; e por P. Kluckhohn, 4 vols., Leipzig, 1928.
E. Heilborn: *Novalis, der Romantiker.* Berlin, 1901.
H. Simon: *Der magische Idealismus. Studien zur Philosophie des Novalis.* Heidelberg, 1906.
H. Lichtenberger: *Novalis.* Paris, 1911.
W. Dilthey: "Novalis". (In: *Erlebnis und Dichtung.* 7.ª ed. Berlin, 1920.)
J. K. Obenauer: *Hölderlin und Novalis.* Jena, 1925.
A. Roland de Renéville: "Le Sens de la Nuit." (In: *Nouvelle Revue Française,* novembro de 1936.)
A. Béguin: *L'Ame romantique et le rêve.* 2 vols. Marseille, 1937.
F. Hiebel: *Novalis, der Dichter der blauen Blume.* Bern, 1951.
E. Biser: *Abstieg und Auferstehung. Die geistige Welt in Novalis' Hymnen an die Nacht.* Heidelberg, 1954.
B. Garnier: *Novalis.* Paris, 1962.

No centro de um dos seus romances fragmentários, Novalis colocou a lenda egipcíaca da imagem velada da Ísis em Sais; velada, porque ninguém agüentaria o aspecto da deusa. A poesia de Novalis parece-se com esse símbolo: durante mais de um século esteve velada, porque nem o romantismo convencional nem o realismo positivista agüentariam fitar o mistério. Durante esse século, Novalis foi considerado como um adolescente jean-pauliano: chorando incansavelmente a noiva que morreu tuberculosa, e desejando com tanto ardor a própria morte, que ele morreu realmente com 28 anos de idade. As suas obras foram desprezadas como fragmentos incoerentes de um místico nebuloso; apreciavam-se apenas as suas poesias religiosas, de simplicidade popular e emoção profunda – "lieds" como "Wenn ich ihn nur habe...", "Wenn alle untreu werden...", "Ich sehe dich in tausend Bildern..."; a Alemanha não tinha ouvido nada de igual desde a Reforma. É a poesia religiosa mais íntima e mais sincera dos tempos modernos, ao ponto de os "lieds" de Novalis entrarem na liturgia da Igreja luterana, o povo os canta como o acompanhamento de órgão – e contudo não é possível desconhecer nessas canções a predileção pelo catolicismo medieval. Mas o que sobretudo desconcertou os críticos protestantes foi o pequeno tratado *Die Christenheit oder Europa* (*A Cristandade ou Europa*), em que Novalis chegara a preconizar a volta da Europa inteira ao catolicismo medieval e uma federação dos Estados europeus sob os auspícios da Igreja romana. Explicaram essas fantasias utópicas pela influência de Friedrich Schlegel – mas, em Novalis, não se trata, evidentemente, de jogo estético. Novalis foi, para o século XIX, um embaraço.

É que Novalis tomou tudo a sério, o medievalismo, a poesia, a filosofia e a morte. O seu medievalismo vem de Herder, e o intuito daquele tratado é o dos pré-românticos: a reincorporação da Alemanha luterana à Europa. Com a diferença de que já não é a uma Europa ilustrada ou revolucionária, mas a uma Europa poética – e Novalis tomou a sério a poesia. O seu romance *Heinrich von Ofterdingen*, romance de uma educação espiritual por metempsicoses sucessivas, é um protesto intencional contra o "prosaísmo" de *Wilhelm Meister*, e a sua poesia é um protesto inconsciente contra a poesia lúcida do classicismo. É poesia noturna. Só os simbolistas reconheceram a beleza mágica da prosa ritmada dos *Hymnen an die Nacht* (*Hinos à Noite*), e as poesias insertas entre essa prosa, hinos como –

"Hinüber wall'ich
und jede Pein
wird einst ein Stachel
der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
so bin ich los
und liege trunken
der Lieb'im Schoss."

– superam pela música verbal as poesias de Poe e pela profundidade da angústia os "frissons" de Baudelaire. Só nos tempos do simbolismo, Novalis entrou no pequeno número dos poetas alemães de importância universal. A chave daquela beleza mágica encontra-se na filosofia de Novalis: desde o estudo de Wilhelm Dilthey sabe-se que Novalis era uma cabeça filosófica e que os seus *Fragmente* encerram um sistema de filosofia da Natureza. Novalis era mineralogista de profissão, e o pensamento de Fichte iluminou-lhe os corredores escuros das minas. O processo químico da poesia transforma um mineral cinzento em prata e ouro; o que parecia pedra inútil ao sol do dia irradia a luz das pedras preciosas quando na noite das montanhas. Novalis acreditava na magia dos processos químicos e das combinações verbais; acreditava em mineralogia, em filosofia e em poesia. "Todas as palavras são palavras de invocação", reza um dos *Fragmente*, e aos que descreram dos seus sonhos de medievalista, respondeu: "O mundo não é um sonho; mas deve ser sonho, e um dia – quem sabe? – o será." No sonho, em que a realidade está transfigurada, é-nos dado o que o dia nos recusa: o mundo mágico da onipotência das palavras e dos desejos. Por isso, Novalis desceu, como nas suas minas, aos abismos noturnos da alma, e lá, no subconsciente, encontrou a sua poesia. Novalis, o poeta mais profundo entre todos os românticos, é hoje o ídolo dos surrealistas: o Lautréamont cristão, o Baudelaire alemão. Para falar em termos alemães: Novalis é o Hölderlin noturno.

Como poeta, Novalis está sozinho na sua época; como pensador, não. Socialmente, a sua filosofia mágica é uma tentativa de recompor e recuperar a realidade, perdida pela Revolução; daí a relação, em Novalis, entre a magia e o medievalismo. A sua filosofia está exatamente entre o vo-

luntarismo de Fichte e o misticismo de Schelling[14], o místico da Natureza, o discípulo de Giordano Bruno e Spinoza, o criador – meio filósofo, meio poeta – de um sistema cósmico de milagres biológicos e mineralógicos. No seu mundo de analogias místicas tudo é símbolo de tudo; Schelling acabou desenterrando a profunda sabedoria que acreditava encerrada nos mistérios gregos e nas mitologias orientais. Idéias parecidas encontraram-se, inquietando toda a gente, na fantástica mitologia comparada de Friedrich Creuzer (*Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1810/1812). O apóstolo e divulgador da filosofia schellingiana, o norueguês Henrik Steffens, converteu até os estudiosos da matéria morta: o físico Johann Wilhelm Ritter (*Die physik als Kunst*, 1806) interpretou a atração e repulsão dos pólos elétricos como fenômenos de amor e ódio instintivo, sugerindo a Goethe a idéia das *Wahlverwandtschaften*, das "afinidades seletivas"; Lorenz Oken (*Abriss der Naturphilosophie*, 1805) construiu um sistema da biologia panteísta; o médico Ringseis, nomeado Diretor-Geral da Saúde da Baviera, submeteu o país espantado às normas de uma medicina "cristã"[15]. O mesmerismo ou o magnetismo animal foi praticado pelos médicos mais sérios e por leigos levianos. Uma nuvem de ciência fantástica envolveu a Alemanha[16]. O médico Giovanni Malfatti, os mesmeristas Joseph Ennemoser e Dietrich-Georg Kieser chegaram até o ocultismo, estudando, este último, os fenômenos da sonâmbula Friederike Hauffe, a famosa "visionária de Prevorst", que perturbou a mente ao médico e poeta popular Justinus Kerner. O mais profundo entre esses fantasistas foi o médico Gotthilf Heinrich Schubert[17], o explorador do "lado noturno da Natureza", o Novalis da

14 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775-1854.
Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797); *Von der Weltseele* (1798); *System des transzendentalen Idealismus* (1800); *Bruno* (1802); *Vorlesungen* (1841).
K. Fischer: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling.* 4.ª ed. Heidelberg, 1923.
H. Knittermeyer: *Schelling und die Romantische Schule.* Muenchen, 1929.

15 W. Leibbrand: *Die spekulative Medizin der Romantik.* Hamburg, 1956.

16 Ric. Huch: *Die Blütezeit der Romantik.* 13ª ed. Leipzig, 1924.

17 Gotthilf Heinrich Schubert, 1780-1860.
Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft (1808).
W. Lechner: *Gotthilf Heinrich Schuberts Einfluss auf Kleist, Justinus Kerner und E. T. A. Hoffmann.* Muenchen, 1911.

ciência. Estudando o hipnotismo, o sonho, os fenômenos do subconsciente, Schubert antecipou descobertas de Freud; Kleist e E. T. A. Hoffmann aproveitaram-se das suas descrições do sonambulismo e hipnotismo.

O ocultismo científico de Schubert e a revolta rousseauiana que sobrevivera ao pré-romantismo, o conservantismo nacional vindo de Herder, e mais os elementos de uma dramaturgia meio shakespeariana, meio schilleriana, como Zacharias Werner a elaborara – eis as influências que se exerceram sobre Heinrich von Kleist[18]; será ainda preciso lembrar o momento pessoal do choque entre uma natureza gravemente patológica e uma realidade duríssima, e – *last not least* – o gênio, para saber-se porque esse poeta malogrado, que acabou suicidando-se com 34 anos de idade, é o maior dramaturgo alemão e o único na literatura universal que merece o epíteto de "shakespeariano". Filho de uma grande família prussiana que fornecera ao Estado numerosos generais e ministros, parente do delicado idilista pré-romântico Ewald von Kleist, tornou-se Heinrich um dos poetas mais desgraçados de todos os tempos, em vida e depois da morte. Incapaz de subordinar-se, teve de abandonar a carreira militar que a tradição da família lhe impusera, e nunca conseguiu exercer qualquer profissão normal. Também não teve sucesso na literatura. A obra de estréia, *Die Familie Schroffenstein*, é um "Schicksalsdrama" "avant la lettre", horrível e horroroso. *Das Kaethchen von Heilbronn*, peça medieval, da turba das

18 Heinrich von Kleist, 1777-1811.
Die Familie Schroffenstein (1803); *Amphitryon* (1807); *Robert Guiskard* (1807); *Penthesilea* (1808); *Das Käthchen von Heilbronn* (1810); *Erzaehlungen* (*Michael Kohlhaas*; *Die Marquise von O****; *Erdbeben in Chili* 1810); *Der Zerbrochene Krug* (1811); *Erzaehlungen* (*Verlobung in St. Domingo*, etc.; 1811); *Hinterlassene Schriften* (*Hermannsschlacht; Prinz Friedrich von Homburg;* 1821).
O. Brahm: *Heinrich von Kleist.* 4.ª ed. Berlin, 1911.
H. Meyer-Benfey: *Das Drama Kleists.* 2 vols. Goettingen, 1911-1913.
Ph. Witkop: *Heinrich von Kleist.* Leipzig, 1922.
F. Gundolf: *Kleist*. Berlin, 1922.
W. Muschg: *Kleist.* Zuerich, 1923.
R. Ayrault: *Heinrich de Kleist.* Paris, 1934.
E. L. Stahl: *The Drames of Heinrich von Kleist.* Oxford, 1949.
H. M. Wolff: *Heinrich von Kleist. Die Geschichte seines Schaffens.* Bern, 1954.
M. Robert: *Kleist*. Paris, 1955.

imitações de *Goetz von Berlichingen*, repugnou aos contemporâneos pelo sadismo indisfarçado, expressão dos sentimentos patológicos do poeta – o mesmo sadismo que torna grandiosa e repugnante ao mesmo tempo a *Penthesilea*, a tragédia do amor-ódio da amazona contra o seu vencedor. Uma comédia, *Der zerbrochene Krug* (*O Cântaro Quebrado*), com a idéia genial de um juiz que tem de julgar um inocente, no caso de um crime que ele mesmo, o juiz, cometera, pareceu a Goethe "dialética demais", enquanto o público a achou alegre de menos. A humilhação da sua pátria por Napoleão arrancou-lhe a "tragédia romana" *Die Hermannsschlacht*, de um nacionalismo tão furioso que não foi possível pensar em publicá-la. Enfim, a obra-prima, *Prinz Friedrich von Homburg*: a tragédia do general que ataca na batalha o inimigo, contra as ordens expressas do supremo comandante; que se torna vencedor e é, contudo, condenado à morte como insubordinado – é a maior glorificação da majestade da lei prussiana, acima de arbítrios geniais e veleidades subjetivas e é a única peça realmente shakespeariana dos tempos modernos. Mas não podia agradar aos prussianos o pavor que, na peça, o condenado sente em face da iminente execução. Parecia-lhes covardia o que era profundamente humano. O próprio Kleist não era covarde; suicidou-se quase com alegria. Mas a desgraça não parou com a morte. Assim como Hölderlin nunca terá um lugar justo na literatura alemã ao lado de Goethe, assim também não é possível conceber Kleist ao lado de Schiller: ou Schiller ou Kleist, eis a alternativa. Durante o século XIX, os radicais teriam gostado de preferir o realista shakespeariano Kleist ao idealista moderado Schiller, se Kleist não fosse um "Junker" prussiano; e os reacionários teriam preferido ao humanitarista rousseauiano Schiller o patriota prussiano Kleist, se Kleist não fosse um insubordinado e suicida. Hoje, Kleist é profundamente apreciado, inclusive e sobretudo na França. Mas ainda pesa sobre a sua memória a frase desdenhosa de Goethe: "O poeta Kleist pretende perturbar os sentimentos."

Mas o contrário é que é o certo. A aspiração do poeta Kleist é o esclarecimento de sentimentos perturbados. Nas teorias do sonambulismo e da hipnose encontrou a explicação dos seus próprios estados patológicos, e tomou-os como ponto de partida: como sonâmbulo, Homburg concebe a idéia de atacar, contra as ordens, o inimigo; a *Marquise von O...*, na novela desse título, é violada em desmaio, sem reconhecer depois o pai do

seu filho; Alkmene, na versão do *Amphitryon* de Molière, toma, perturbada pelos fantasmas da noite, o deus pelo marido; em estado maníaco, Penthesilea mata a quem ama. O poeta pretende esclarecer as situações, iluminar as consciências. O processo do esclarecimento é dialético – nisso, Goethe teve razão – e *Der zerbrochene Krug* é uma obra-prima da dialética dramatúrgica: a maneira analítica de descobrir a verdade, passo a passo, contra a vontade de todos os personagens, situa essa comédia entre o *Oedipus Rex*, de Sófocles, e os *Espectros*, de Ibsen. O homem é um joguete nas mãos do Destino, que o usa, assim como Homburg é um joguete nas mãos da História para os fins superiores do poder prussiano. No fundo, todas as suas peças são "Schicksalsdramen", "tragédias do fatalismo", terminando em uma revelação que esclarece as perturbações deste mundo.

Assim, o trágico Kleist seria um fatalista, mais parecido com Calderón que com Shakespeare. Mas contra isso fala alto a sua convicção filosófica mais profunda, que aparece três vezes, diretamente, em forma quase de axioma, na sua obra: a "fragilidade da organização deste mundo". Por causa da "fragilidade do mundo" perdoa a marquesa de O*** a quem a violou; por causa da "fragilidade do mundo" recebe Homburg o perdão. E encontraremos a frase mais uma vez. Foi uma convicção profunda. A vida de Kleist foi o choque violento de uma natureza patológica, insubordinável, com a realidade dura, e Kleist só pôde viver enquanto essa realidade lhe parecia frágil, prestes a cair a todo momento, apesar das aparências contrárias; a queda do poderoso Estado prussiano por um só golpe de Napoleão confirmara-lhe essa opinião. Com isso, porém, Kleist criou lugar para a vontade livre dos seus personagens contra o Destino – o que é condição da tragédia – e tornou-se um grande trágico. Apesar dos seus instintos selvagens, não cedeu à tentação de destruição anárquica à "organização frágil deste mundo". Ao Destino dos perigosos estados místicos da alma opôs a lei, a ordem superior. Mas para ele mesmo, que encontra só injustiças na vida, a lei tornou-se problema trágico. *Der zerbrochene Krug* é a comédia da insuficiência da lei; a justiça age com injustiça. Influenciado pelo seu amigo Adam Müller, Kleist, até então individualista rousseauiano, descobriu o lado político do problema: a lei, injusta contra os indivíduos, é no entanto o fundamento da sociedade. Eis o tema da sua novela *Michael Kohlhaas*, talvez a maior das suas obras: um homem que foi ofendido pelos

poderosos e que não é capaz de encontrar justiça, vinga-se pela revolução anárquica, violando, por sua vez, todas as leis e toda a justiça, e acaba no patíbulo como vítima da justiça, que restabelece assim a lei, endireitando a "fragilidade deste mundo". O mesmo caminho trágico é o de Homburg que tem de reconhecer a majestade da lei acima da sua vontade subjetiva, por mais justificada que esta seja. Revolta rousseauiana e conservantismo herderiano estão reconciliados, porque Homburg é afinal indultado, numa Prússia idealizada. Mas a Prússia real não era assim; e Kleist suicidou-se.

Chamar "conservador" a Herder não parece estar bem de harmonia com as idéias progressistas do grande pré-romântico; mas agora já se trata menos das suas próprias idéias do que das conclusões que se tiraram da sua doutrina da evolução histórica. Nesta encontraram os conservadores da sua terra prussiana o antídoto contra a Revolução francesa que invadiu a Alemanha, não somente pelas armas de Napoleão, mas também pelas idéias da legislação napoleônica, igualitária. Ao "perigo francês" juntaram-se, ameaçando igualmente o patriarcalismo feudal e agrário dos "Junkers", as idéias da burguesia inglesa com respeito à liberdade do comércio. Contra as reformas políticas e econômicas do ministro Hardenberg – o mesmo que não foi capaz de encontrar um emprego qualquer para aproveitar os serviços do súdito Kleist – revoltaram-se os "Junkers", e quem lhes pôs à disposição as idéias evolucionistas de Herder, admitindo só as modificações pelo próprio Tempo histórico, foi Adam Müller[19], o criador da sociologia romântica, em cujas empresas jornalísticas Kleist colaborou. O patriarcalismo de Adam Müller era uma tentativa de realização política do medievalismo de Novalis. Não era possível na Prússia protestante, e Adam Müller tirou a conclusão: mudou-se para a Áustria e converteu-se ao catolicismo. Acompanhou-o nesse passo Friedrich Schlegel, levado pelos seus estudos de filosofia indiana até à beira do niilismo, fim natural do seu esteticismo; então, o libertino imaginário da *Lucinde* encontrou o porto seguro em que já tinha desembarcado o libertino de verdade, Zacharias Werner. Muitos, mas nem todos os românticos se converteram. Tieck isolou-se nos estudos

19 Adam Müller, 1779-1829.
Elemente der Staatskunst (1810); *Versuch einer neuen Theorie des Geldes* (1816), etc.
J. Baxa: *Adam Müller.* Jena, 1930.

shakespearianos. Novalis já morrera havia muito tempo. August Wilhelm Schlegel estava na Suíça, em companhia de Madame de Staël. "Como estamos dispersados por toda a parte!", escreveu, numa carta, Caroline Schlegel, agora casada com Schelling; mas acrescentou, com orgulho justificado, as palavras bíblicas: "... e estamos ensinando a todos os pagãos".

Os "pagãos" que mais precisavam da catequização eram evidentemente os franceses. O classicismo, na França, era tão obstinado que até os jacobinos, os partidários do pré-romântico Rousseau, vestiram a toga romana; e burgueses, como Delavigne e Courier conservar-se-ão classicistas em pleno século XIX. O motivo dessa obrigação reside no fato de que o classicismo francês não era imitação escolástica dos antigos, e sim expressão adequada do espírito francês: um estilo nacional. Também por isso não podia ser imitado pelos estrangeiros, nem podiam estes intervir na literatura francesa, que sabia defender-se das influências espanholas, na primeira metade do século XVII, e das influências inglesas, na segunda metade do século XVIII. Entre 1650 e 1800, a França é, com respeito à literatura, uma China fechada, um "Império do Meio". Quem rompeu esse isolamento foi Napoleão: as suas campanhas abriram as fronteiras francesas, identificando a França com a Europa; e aos seus exércitos precederam os imigrantes antinapoleônicos, "royalistas" e liberais, já não em condições para fazer a propaganda da civilização aristocrática que acabara, mas sim noviços curiosos das coisas da Itália, da Espanha, da Inglaterra, da Alemanha. O papel de Napoleão, nessa evolução, é ambíguo: de um lado, ele representa a reação democrática, jacobina, contra os burgueses do Diretório; do outro lado, estabelece, pela sua legislação, o regime burguês. O papel dos emigrantes não é menos ambíguo: são representantes da civilização aristocrática do século XVIII; mas, tornando-se adeptos do pré-romantismo, da expressão burguesa da corrente revolucionária, servem à luta da burguesia contra a demagogia jacobino-napoleônica, vestida à romana. São individualistas aristocráticos, em conflito aberto com a sociedade que os produziu: esse conflito é o destino sinistro na vida de Chateaubriand e de Madame de Staël. No caso do primeiro, o conflito é agravado pelas dificuldades da sua evolução de classicista aristocrático a pré-romântico liberal, que nunca, contudo, deixou de ser o visconde liberal de 1770, o homem daquela evolução que a Revolução interrompera.

Entre essas tendências contraditórias encontrou Chateaubriand[20] apenas um ponto fixo: o seu eu orgulhoso. Tornou-se um egoísta tão poderoso como Goethe. E o seu papel na literatura francesa pode ser comparado ao de Goethe na literatura alemã. A comparação não se refere, evidentemente, ao valor da Obra; do muito que Chateaubriand escreveu, bem pouco continua vivo. A comparação refere-se ao ponto de partida e ao resultado "existencial". Assim como Goethe, Chateaubriand pretendeu "formar-se", dar à sua personalidade uma formação perfeita, colocando-a no centro do seu mundo; e, assim como Goethe, chegou a fazer da sua vida a maior das suas obras. O aluno de colégios eclesiásticos, o tenente sem jeito, o emigrante para a América, onde descobre umas maravilhas e inventa outras, será royalista, bonapartista; representante literário da reconciliação entre Napoleão e a Igreja, publicando o *Génie du Christianisme*; retirando-se depois do fuzilamento do duque de Enghien, o leão de todos os salões e amante de todas as mulheres começa a encabeçar a oposição liberal contra o imperador, refugia-se para o Oriente, volta para a França com o rei, faz grande política como embaixador em Berlim, Londres, Roma, volta à oposição depois da revolução burguesa de 1830, recuperando assim a sua verdadeira situação de aristocrata "frondeur" e alma solitária. A última das

---

20 François-René, vicomte de Chateaubriand, 1768-1848.
Essai sur les révolutions (1797); *Atala* (1801); *Le Génie du Christianisme* (1802); *René* (1805); *Les Martyrs* (1809); *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811); *De Buonaparte* (1814); *Souvenirs d'Italie* (1815); *La Monarchie selon la Charte* (1816); *Aventures du dernier Abencérage* (1826); *Les Natchez* (1827); *Le Congres de Vérone* (1838); *La vie de Rancé* (1844); *Mémoires d'Outre-tombe* (1849-1850).
Edição das *Mémoires* por E. Biré, 6 vols., Paris, 1898-1901.
C-A. Sainte-Beuve: *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire.* 2 vols. Paris, 1861. (Várias reedições.)
V. Giraud: *Chateaubriand. Études littéraires.* Paris, 1904.
V. Giraud: *Le Christianisme de Chateaubriand.* 2 vols. Paris, 1925-1928.
A. Maurois: *Chateaubriand.* Paris, 1938.
M. Duchemin: *Chateaubriand. Essais de critique et d'histoire littéraire.* Paris, 1938.
G. Faure: *Essais sur Chateaubriand.* Grenoble, 1946.
Th. C. Walker: *Chateaubriand's Natural Scenery. A Study of his Descriptive Art.* Oxford, 1947.
B. d'Andlau: *Chateaubriand et les "Martyrs".* Paris, 1952.

suas muitas "poses", a espera estóica da morte, refletiu-se na biografia que escreveu de Rancé, o fundador da ordem dos trapistas que preparam, para si mesmos a cova. Com 80 anos de idade, Chateaubriand sobrevivera à sua época e a si mesmo; deu, com plena razão, à sua autobiografia o título *Mémoires d'Outre-tombe*. É a maior e a mais permanente das suas obras, ao passo que a autobiografia *Dichtung und Wahrheit* ocupa, dentro da Obra de Goethe, um lugar mais modesto.

Cada obra de Goethe representa a cristalização poética, mais ou menos perfeita, de um momento da sua vida. As obras de Chateaubriand são como que ensaios de um grande ator; a própria peça foi representada depois, na realidade. Deste modo, Chateaubriand não é um grande poeta; nem sequer sabia fazer versos. A sua prosa poética, embora rica em valores musicais, é, no fundo, um modelo de eloqüência ornada. Chateaubriand não é um grande romancista; os seus romances, cheios de sentimentalismo obsoleto e pomposas descrições fastidiosas, são hoje pouco legíveis. Mas tudo em que tocou transformou-se em literatura. Era um grandíssimo homem de letras, talvez o maior de todos, estilizando a sua vida segundo as suas idéias literárias. Quem sabe "se mettre-en-scène" assim é um retórico. E o nome do orador na vida moderna é: jornalista. De fato, Chateaubriand foi extraordinário jornalista, sempre atual, sempre eficiente, sempre corajoso. E como jornalista autêntico, isto é, homem em oposição, esse partidário fidelíssimo dos reis cristianíssimos da França não podia deixar de ser sempre um liberal impenitente. Com isso atraiu a hostilidade de todos os reacionários do século XIX. Duvida-se de sua sinceridade. Atribui-se seu royalismo ao seu orgulho aristocrático, seu catolicismo a uma "prédilection d'artiste". Com efeito, na vida de Chateaubriand existe só uma verdade, e esta é muito subjetiva: a do seu "eu". Por isso, a sua contribuição mais eficiente para a literatura francesa é um sentimento subjetivo, o "mal du siècle", a forma francesa do wertherismo: a sua obra historicamente mais importante é *René*. No resto, o escritor fragmentou-se em descrições de viagens orientais, italianas, espanholas, americanas. Para obras de vulto faltava a tranqüilidade de vida sedentária a esse viajante e emigrante nato. Não se esperam dele obras ideológicas, solidamente elaboradas. Por mais importante que tenha sido o papel do *Génie du Christianisme*, chamando a atenção para as catedrais medievais e para as belezas da liturgia católica

–, quanto mais Chateaubriand escreve, tanto mais se revela a fraqueza dos argumentos, meramente estéticos, da sua apologia cristã. A grande "epopéia" cristã, *Les Martyrs*, longe de ser de um Milton francês, só revela o classicismo irremediável de poses teatrais e frases feitas retumbantes da sua retórica; nesta, a mais ambiciosa das suas obras, Chateaubriand só é um precursor de Sienkiewicz e de falsidades semelhantes.

Em que reside, então, o papel "goethiano" de Chateaubriand na literatura francesa? O autor de *René* é pré-romântico como Rousseau, mas de uma sensibilidade artística muito mais fina; a sua prosa, pitoresca e musical, é das mais insinuantes que se escreveram em língua francesa – a famosa descrição da paisagem melancólica da Campagna di Roma marcou época – e dá um volume muito belo de "trechos seletos". E esta prosa foi o instrumento da influência de Chateaubriand sobre a literatura francesa, influência tão grande como a de nenhum outro escritor, excetuando Rousseau, do qual ele foi o herdeiro. O "neocatolicismo", de Lamennais até Claudel, inspirar-se-á no *Génie du Christianisme*, bíblia da "religion des lettres et des artistes"; e isso é tanto mais verdadeiro quanto é certo que os adeptos se empenham em negá-lo. A admiração de Chateaubriand pelas catedrais da França repercutirá no liberal Thierry e no republicano Michelet. Chateaubriand descobriu o Oriente: que será o Oriente das *Orientales*, de Victor Hugo, e ainda o Oriente arqueológico da *Salammbo*, de Flaubert, e o Oriente pitoresco de Pierre Loti, e, um pouco, o Oriente bíblico-céptico de Renan; a Espanha pitoresca de Chateaubriand será a de Mérimée, a Itália romântica de Chateaubriand será a de Stendhal. O "mal du siècle" de René será o de Adolphe e, um pouco, o de Julien Sorel; encontrará a sua expressão completa nas *Confessions d'un enfant du siècle*, de Musset, e a sua solução desesperada na *Éducation sentimentale*, de Flaubert. Antes de tudo, Chateaubriand é o protótipo dos escritores franceses que se batem pelas suas idéias, que entram na arena política, que se defendem perante os tribunais e conquistam a opinião pública: o protótipo de Hugo, Zola e Barrès. Chateaubriand, um homem só, esboçou um programa de uma literatura inteira para um século inteiro; e a sua repercussão ainda não acabou.

Acharam sempre simbólico o último desejo de Chateaubriand: ser sepultado na solidão do Grand-Bé, em face do mar imenso e deserto. Se-

ria a expressão suprema da sua alma orgulhosa e solitária. Também exprime a sua situação nas letras francesas da sua época. Representa uma literatura inteira; mas é realmente o único representante dessa literatura no seu tempo. Sem Chateaubriand, haveria um grande vazio entre Chénier e Lamartine. Não tem nenhum companheiro. É verdade que Saint-Beuve pretendeu apresentá-lo como chefe de um "groupe littéraire sous l'Empire". Mas quais são os outros componentes do "grupo"? O frio poeta classicista Fontanes, o fino crítico e homem fino Joubert[21], tipo do literato condenado à esterilidade pela vontade da perfeição ("S'il est un homme tourmenté par la maudite ambition de mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, et cette phrase dans un mot, c'est moi"). Mas na vida de Chateaubriand, o "Empire" é apenas um episódio. Justifica-se mais a tentativa de Brandes[22] de apresentá-lo ao lado de Madame de Staël, como um dos grandes "emigrantes" que abriram a França às correntes literárias européias, e, num panorama mais amplo, ao lado dos emigrantes Foscolo, August Wilhelm Schlegel, Byron e Shelley. Chateaubriand viu, no estrangeiro, paisagens, ruínas e mulheres; a poesia mais "moderna" que o encantou ao ponto de inspirar-lhe uma tradução foi a *Elegy*, de Gray. O seu medievalismo é anterior ao de Walter Scott e o seu "mal du siècle" é anterior ao de Byron.

Chateaubriand é um isolado, meio atrasado, meio precursor. Toda a sua época, na França, parece assim. Um atrasado é Destutt de Tracy[23], discípulo do sensualista Condillac e chefe dos "idéologues", tão desprezados por Napoleão; mas também antecipa idéias da moderna "sociologia do saber". Atrasado parece Maine de Biran[24]: rousseauiano e

---

21 Joseph Joubert, 1754-1821.
Pensées (1842).
Edição dos *Carnets* por A. e A. Beaunier, 2 vols., Paris, 1937.

22 G. Brandes: *Emigrant Literaturen (Hovedstroeminger i det 19 de Aarhundredes Literatur.* Vol. I. 6ª ed., Kjoebenhavn: 1924; tradução alemã: Leipzig, 1891; tradução inglesa: London, 1924).

23 Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy, 1754-1836.
Éléments d'idéologie (1801-1815).
E. Picavet: *Les idéologues.* Paris, 1891.

24 François-Pierre Gauthier de Maine de Biran, 1766-1824.
Considérations sur les rapports du physique et du morale de l'homme (1834).
V. Delbos: *Maine de Biran.* Paris, 1931.

estóico solitário, como Chateaubriand, com a diferença que, em Maine de Biran, a mistura não deu um católico esteticista e sim um cristão à maneira de Pascal; é um precursor do existencialismo cristão. Atrasado parece Sénancour[25], autor de um fastidioso romance pré-romântico: *Obermann*; mas essa obra antecipa a análise psicológica de Constant e Stendhal.

O clima espiritual desses filósofos e escritores é o de Constant[26]; e há mais outros pontos de contato: a atitude ambígua a respeito de Napoleão e das instituições monárquicas, o liberalismo moderado, as angústias religiosas sobre o fundo de uma irreligiosidade irremediável; e o wertherismo do autor de *Adolphe*. Constant é, no entanto, tão diferente de Chateaubriand como *Adolphe* difere de *René*. Em *René*, a exposição exibicionista do "mal du siècle"; em *Adolphe*, a análise fria da própria abulia. Chateaubriand confessa-se. Constant condena-se. Constant é protestante. Talvez por isso – porque o calvinista infiel não podia contar com o perdão divino – Adolphe fosse mais calmo, menos espetacular, mais capaz de estudar os minúsculos movimentos psicológicos que acompanham a sua inação. *Adolphe* é a obra-prima do romance psicológico entre *Les Liaisons Dangereuses* e *Le Rouge et le Noir*; um grande documento humano. Mas a importância literária de Constant não se resume só nisso. Pela segunda vez, depois de Rousseau, um suíço protestante entra na literatura francesa, aproximando-a da literatura européia. A religiosidade livre de Constant parecer-se-ia bastante com o "protestantismo culto" de Schleiermacher, se não fosse o pré-romantismo meio inglês do suíço, que o aproxima de Chateaubriand. Constant, que traduziu o *Wallenstein*, de Schiller, e elaborou as idéias de Creutzer sobre mitologia comparada, é como que uma pon-

25 Cf. "Romantismos de evasão", nota 80.

26 Benjamin Constant de Rebecque, 1767-1830.
Adolphe (1815); *Cours de politique constitutionnelle* (1818-1820); *De la religion* (1824-1832).
Edição crítica de *Adolphe* por G. Rudler, Manchester, 1919; edição dos *Journaux intimes* por A. Roulin e Ch. Roth. Paris, 1952.
P.-L. Léon: *Benjamin Constant.* Paris, 1930.
Ch. du Bos: *Grandeur et misère de Benjamin Constant.* Paris, 1946.
H. Nicolson: *Benjamin Constant.* London, 1949.
A. de Kerchove: *Benjamin Constant.* Paris, 1950.

te entre Chateaubriand e os seus contemporâneos alemães; e, com efeito, colaborou na obra de fazer essa ponte, obra empreendida por sua amiga, Madame de Staël.

Madame de Staël[27] era filha de Necker, um dos últimos ministros de Luís XVI; mas Necker era um banqueiro protestante de Genebra. Como grande dama, centro de salões literários, Staël pertence, como Chateaubriand, à França pré-revolucionária, liberal; a sua inquietação é herança do protestantismo, como a do seu amigo Constant. Os romances *Delphine* e *Corinne* continuam o sentimentalismo revoltado da *Nouvelle Heloïse*, embora as descrições de paisagens e arquiteturas italianas, em *Corinne*, lembrem mais Chateaubriand. Sentimento há muito, psicologia pouca. Parece que nenhum crítico se esqueceu de traçar a linha entre a Staël e Georges Sand; não seria menos interessante comparar *Corinne* com a *Chartreuse de Parme*. Madame de Staël é utopista do feminismo, mas não só do feminismo; na verdade, o utopismo é atitude típica de todos os emigrantes, que sempre esperam voltar. O utopismo de emigrantes criou em Madame de Staël a imagem de uma Alemanha idealizada. É mais um "clichê" da crítica comparar o livro *De l'Allemagne* com a *Germânia*, de Tácito, lembrando que essa Alemanha ideal, que será ainda a de Taine, iludiu os franceses, causando-lhes, depois, a decepção de 1870. Mas a culpa não seria de August Wilhelm Schlegel, amigo e companheiro de Staël, mero informador, cujas lições a escritora nem sempre teria ouvido ou compreendido. Na verdade Madame de Staël estava mais bem informada a respeito da literatura alemã do que a fama

---

27 Germaine Necker, madame de Staël, 1766-1817.
De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions (1800); *Delphine* (1802); *Corinne* (1807); *De l'Allemagne* (1813).
Ch. Blennerhasset: *Madame de Staël und ihre Zeit.* 3 vols. Berlin, 1887-1889.
A Sorel: *Madame de Staël.* Paris, 1890.
D. Glass Larg: *Madame de Staël.* 2 vols. Paris, 1926-1928.
M.-L. Pailleron: *Madame de Staël.* Paris, 1931.
C. Pellegrini: *Madame de Staël.* Paris, 1938.
M. Goldsmith: *Madame de Staël. Portrait of a Liberal in the Revolutionary Age.* New York, 1938.
V. de Pange: *Guillaume Auguste Schlegel et Madame de Staël.* Paris, 1938.

do livro, hoje já não lido, deixa perceber. Com efeito, o livro não podia deixar de impressionar os franceses, dando-lhes a conhecer a literatura de Lessing, Wieland, Goethe, Schiller e Werner. Madame de Staël tornara-se, na Alemanha, discípula de Herder; assim como Herder pretendera "europeizar a Alemanha", assim a escritora suíça, fiel à "tradition médiatrice de la Suisse", pretendeu "europeizar a França", abrindo o país do classicismo aos ventos românticos de Iena. A tarefa era difícil. O tratado, escrito em francês, de August Wilhelm Schlegel contra as convenções do teatro clássico (*Comparaison de la Phèdre de Racine et de celle d'Euripide*, 1807), apenas causou indignação, repercutindo só muito mais tarde em Stendhal; a tradução de *Wallenstein* (1809), por Constant – outro suíço – não impressionou muito. Até nas traduções de obras inglesas se mantinha o gosto por expressões mais moderadas do pré-romantismo: entre 1797 e 1803, saíram cinco traduções do *Vicar of Wakefield*. Apesar de tudo, Madame de Staël conseguiu romper o monopólio do gosto classicista; e é digno de nota um movimento paralelo, o novo interesse dos franceses pelas mesmas literaturas que pareceram as mais "românticas" aos escritores de Iena, as do Sul latino da Europa.

Entre 1800 e 1812 apareceram na França nada menos do que cinco traduções da *Gerusalemme liberata*, e em 1802 uma do *Orlando furioso*, por Laborié. Creuzé de Lesser seguiu, em 1814, o exemplo de Herder, traduzindo o *Poema de mío Cid*. Um traço característico dessa fase do movimento romântico é, em toda a parte, a grande curiosidade pela literatura portuguesa: Sané traduziu, em 1808, poesias de Filinto Elísio, ao qual Lamartine dedicará uma ode, e Ferdinand Denis fez, em 1835, uma versão da *Castro*, de Antônio Ferreira. A síntese dos interesses e estudos neolatinos foi uma obra compacta, tão importante como *De l'Allemagne*: *De la littérature du midi de l'Europe*, de Sismondi[28]: mais uma vez aparece um suíço de Genebra, iniciando os franceses nas literaturas provençal, italiana, espanhola e portuguesa.

---

28 Jean-Charles Léonard Simonde de Sismondi, 1773-1842.
De la littérature du midi de l'Europe (1813-1819).
J. R. de Salis: *La vie et l'oeuvre d'un cosmopolite philosophe: Sismondi.* 2 vols. Paris, 1932.

Nesta altura é possível estabelecer, sem artifício, um paralelo perfeito entre a França e a Inglaterra. Nesta última não havia um Friedrich Schlegel nem um Sismondi, mas o interesse pelas literaturas neolatinas, diminuto no século XVIII – embora se lembre a tradução dos *Lusíadas*, em 1776, por Mickle – torna-se, de repente, muito grande. Henry Francis Cary iniciou, em 1805, a publicação da sua tradução admirável de Dante, completada até 1814; Rose deu, em 1823, o *Orlando innamorato*, de Bojardo; o próprio Byron descobrirá o *Morgante*, de Pulci, do qual traduziu, em 1822, o primeiro canto. É de 1818 uma tradução da *Gerusalemme liberata*, por John Higgs Hunt, sugerindo a Leigh Hunt nova tradução do *Aminta* (1820), que estava esquecido desde o Barroco. Um diletante rico, Henry Richard Fox, barão Holland, publicou, em 1806, uma biografia de Lope de Vega, a primeira que foi escrita fora da Espanha, e traduziu, em 1807, duas comédias de Calderón. Não encontrou muita repercussão, talvez porque fosse mais atual o interesse pelas letras portuguesas, promovido por viajantes, como Beckford, e diplomatas, como Percy Smythe, visconde Strangford. Os ingleses já puderam ler os *Lusíadas* na tradução do pré-romântico Mickle, e Strangford juntou, em 1803, uma escolha das poesias líricas de Camões, provocando o interesse de Coleridge e a indignação de Byron, de gosto classicista impenitente. Obra realmente fundamental foram os *Memoirs of the Life and Writings of Luis de Camoens* (1820), de John Adamson; mas o nome mais famoso entre os lusófilos ingleses é o de Robert Southey[29], também hispanista, tradutor do *Poema de mío Cid* e de romances de cavalaria. A grande obra de Southey viria a ser uma monumental História de Portugal, para a qual ele se andava documentando com tanta meticulosidade que só conseguiu escrever uma parte acessória, a *History of Brazil*, obra de pioneiro pela qual o seu nome sempre será lem-

29 Robert Southey, 1774-1843.
Thalaba the Destroyer (1801); *The Curse of Kehama* (1810); *Roderick the Last of the Goths* (1814); *The Life of Nelson* (1813); *History of Brazil* (1810-1819).
Traduções: *Amadis of Gaul* (1807); *Palmerin of England* (1807); *Chronicle of the Cid* (1808).
E. Dowden: *Southey.* 2.ª ed. London, 1902.
J. Simmons: *Southey.* New Haven, 1948.

brado no Brasil. A um admirador brasileiro do historiador Southey causará estranheza tanto maior o desprezo que os ingleses dedicam ao poeta Southey. Um motivo secundário desse desprezo é o reacionarismo de Southey, coroado como "poet laureate", bajulando os poderosos e ridicularizado por Byron; na verdade, havia no antiliberalismo de Southey motivos sociais, e o poeta oficial não deixou de ajudar e elogiar o poeta pouco oficial Ebenezer Elliott, autor dos *Corn-Law Rhymes*, revolucionários. Mas Southey foi, com efeito, um poeta medíocre, embora de ambição e orgulho desmesurados. O exotismo oriental ou espanhol dos seus poemas épicos, hoje já ilegíveis, é imitação infeliz do exotismo casual de Coleridge, e a sua formação literária, meio classicista, não lhe permitiu competir com o estilo coloquial da poesia de Wordsworth. Essa mesma formação classicista criou, porém, o prosador admirável que Southey é: *The Life of Nelson* é um clássico da língua. A Wordsworth e Coleridge ligaram-no, além das opiniões políticas, relações pessoais e a residência de todos eles na região dos lagos ingleses; Southey teria sido, segundo a classificação convencional, o "terceiro" dos "Lake Poets". Mas Southey foi um espírito insular. Os dois outros, Wordsworth e Coleridge, estiveram na Alemanha; lá tinham recebido as sugestões filosóficas e literárias que lhes justificaram o abandono dos ideais revolucionários. Representam eles a reação romântica inglesa[30].

"O maior acontecimento na história inglesa do fim do século XVIII deu-se na França", disse Chesterton. A Revolução fez tremer os fundamentos aristocráticos do reino. Foi saudada pelos intelectuais afrancesados, como Fox, pelos loucos, como Blake, e pelos utopistas, como Godwin. Contra os afrancesados reagiram outros afrancesados, aristocratas do "ancien régime", com a mordacidade da sátira classicista. Eis o papel do jornal satírico *Anti-Jacobin*, que George Canning[31] e os seus amigos editaram. Sobre o caráter literário dessas sátiras não há dúvida: o título do poema

30 A. Symons: *The Romantic Movement in English Poetry.* London, 1909.
O. Elton: *Survey of English Literature, 1780-1830.* 2.ª ed. London, 1920.

31 George Canning, 1770-1827.
Anti-Jacobin (1797-1798; edit. por William Gifford, com a colaboração de Canning, George Ellis e John Hookham Frere).
J. Bagot: *George Canning and His Friends.* 2 vols. London, 1909.

satírico *The Rolliad*, de Ellis, lembra Pope e Charles Churchill, e Frere foi grecista, tradutor de Aristófanes. A eficiência do *Anti-Jacobin* foi efêmera; no mesmo estilo classicista, Byron zombará dos reacionários; e o próprio Canning acabará como chefe dos liberais.

O conservantismo moderno inglês foi criado por Edmund Burke[32], o maior dos oradores ingleses. Ninguém o igualou jamais na precisão dos argumentos e elevação dos períodos clássicos; só o temperamento lhe faltava para ser o Demóstenes dos tempos modernos. Mesmo apenas lida, e um século e meio depois dos acontecimentos, a eficiência da sua defesa da causa das colônias americanas revoltadas, e do seu imenso "plaidoyer" em favor da reforma do Parlamento e dos serviços públicos é irresistível. Burke pusera sempre a sua eloqüência a serviço da liberdade e de reformas razoáveis; de repente, lançou a mesma eloqüência contra a causa da liberdade francesa; e o grande liberal lamentou que "the age of chivalry is gone. That of sophisters, economists, and calculator has succeeded; and the glory of Europe is extinguished for ever". Burke fora um intelectual do século XVIII, "protégé" dos aristocratas liberais, aos quais serviu no Parlamento. A revolta contra a aristocracia pôs em risco, ao seu ver, o próprio liberalismo; e Burke, ameaçado na sua existência material e espiritual, atacou a doutrina burguesa do utilitarismo racional, atacou, enfim, a própria Razão e toda a tentativa de assentar as bases do Estado em doutrinas teóricas, sem consideração pelas tradições históricas. Quanto à Revolução francesa, Burke estava, sem dúvida, errado; havia um equívoco fatal entre os termos franceses e os termos ingleses.

---

32 Edmund Burke, 1729-1797.
A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful (1765);
Discursos: *On American Taxation* (1774); *On Conciliation with America* (1775); *For the better security of the Independence of Parliament and the Economical Reformation of the Civil and other Establishments* (1780), etc., etc.
Reflections on the Revolution in France (1790): *Letters on a Regicide Peace* (1796-1797).
A. Cobban: *Edmund Burke and the Revolt against the Eighteenth Century.* London, 1929.
Th. W. Copeland: *Edmund Burke*. London, 1950.
L. Barry: *Our Legacy from Burke.* Cork, 1953.

Os "privilégios", que significavam na França abusos aristocráticos, constituíram na Inglaterra as garantias da liberdade constitucional; o rei, que os franceses mataram, era, na Inglaterra, parte do Parlamento, e a abolição da Monarquia teria significado, na Inglaterra, a abolição do Estado. Do ponto de vista inglês, Burke era coerente: a sua doutrina da evolução lenta e orgânica, em vez das violências revolucionárias, é o resultado das experiências políticas da nação inglesa, desde 1688; tornou-se programa do novo partido conservador; mas é, na verdade, a ideologia secreta de todos os partidos ingleses, da Direita e da Esquerda. E a importância de Burke não se limita à Inglaterra. O sucesso enorme das *Reflections on the Revolution in France*, traduzidas para todas as línguas e publicadas em inúmeras edições, não se deveu apenas ao instinto de autodefesa dos reis e aristocratas e dos intelectuais que dependiam deles. Burke acabou com o racionalismo teórico do século XVIII, substituindo-o pela doutrina das forças criadoras da História e do Tempo, das tradições nacionais, do solo materno. É o Vico, o Montesquieu, o Herder da Inglaterra, o ideólogo do conservantismo historicista europeu. Com Burke, todas as nações européias se lembraram do seu passado nacional. Tornaram-se, todas, românticas; sobretudo as nações protestantes que, quatro séculos atrás, tinham rompido com o passado e reconheciam agora, com tremor, as conseqüências. As nações católicas, porém, que carregaram todo o peso das tradições medievais, foram levadas a outras conclusões, revolucionárias. É neste ponto que se separam os dois romantismos: o anglo-germânico e o francês. Os poetas que realizaram poeticamente as doutrinas políticas de Burke pertenciam à *gentry* rural, àquela classe que se viu ameaçada, primeiro pela revolução industrial dos burgueses, e depois pela Revolução francesa, que começou com expropriações agrárias. Disso resultou a conversão típica destes poetas, estreando como adeptos apaixonados da Revolução, para se converterem, depois, em *tories* ortodoxos. Vêm diretamente do popularismo pré-romântico; preferiram morar longe da cidade, entre gente humilde, na região dos lagos ingleses – de onde o apelido de "Lake Poets". Parecem ingleses dos mais estreitos; não é seu mérito pessoal o que o Céu lhes deu e que tinha recusado a Goldsmith, Macpherson e Cowper: Wordsworth e Coleridge são dos maiores gênios em toda a literatura universal.

Quem não aprendeu a viver em intimidade com a poesia de William Wordsworth[33], ficará perplexo, ouvindo sobre ele as opiniões mais contraditórias. Keats, que não gostava de Wordsworth, considerava-o, no entanto, como grande poeta e até filósofo, ao passo que Byron o declarou imbecil. Mathew Arnold, o mais inglês dos críticos ingleses, acreditava "firmemente" que a poesia de Wordsworth fosse a maior em língua inglesa, depois de Shakespeare e Milton; e um crítico tão fino como Gosse considerava a mesma poesia como "alimento para burros". O próprio Wordsworth criou equívocos. Escreveu muito, demais, de modo que um grande número de poesias extraordinárias se encontra dispersado entre um número maior de poesias medíocres. É preciso certa indulgência para com a pessoa do poeta, mas Wordsworth fez pouco para consegui-la: a sua biografia é da mesma trivialidade que a sua cara e as suas atitudes. Percorreu a carreira típica dos "Lake Poets": começou como adepto da Revolução francesa – o drama lírico *The Borderers* é revolucionário e anarquista como os *Raeuber*, de Schiller, ou antes como a utopia do seu mestre de então, Godwin; converteu-se ao torysmo e à ortodoxia anglicana; acabou glorificando os

---

33 William Wordsworth, 1770-1850.
Descriptive Sketches (1793). *The Borderers* (1795, publ. 1842); *Peter Bell* (1798, publ. 1819); *Lyrical Ballads* (com Coleridge; 1798, 1800); *The Prelude* (1799-1805, publ. 1850); *Poems* (1807); *The Excursion* (1814); *The River Duddon* (1820); *Ecclesiastical Sonnets* (1822); *Yarrow Revisited* (1835); *Sonnets* (1838); *Guilt and Sorrow* (1842).
C. H. Herford: *The Age of Wordsworth.* London, 1897.
G. M. Harper: *William Wordsworth. His Life, Work and Influence.* London, 1916.
E. H. Legouis: *William Wordsworth and Annette Vallon.* London, 1922.
H. W. Garrod: *Wordsworth.* Oxford, 1923.
H. Read: *Wordsworth.* London, 1930 (2.ª edição, 1949).
H. J. Fausset: *The Lost Leader. Wordsworth.* London, 1933.
C. H. Patton: *The Rediscovery of Wordsworth.* Boston, 1935.
R. Dexter Havens: *The Mind of a Poet. A Study of Wordsworth's Thought.* Baltimore, 1941.
H. Darbishire: *The Poet Wordsworth.* Oxford, 1950.
L. Abercrombie: *The Art of Wordsworth.* Oxford, 1952.
J. Jones: *The Egotistical Sublime. A History of Wordsworth's Imagination.* London, 1954.
F. W. Bateson: *Wordsworth. A Re-Interpretation*. London, 1954.
M. Moorman: *William Wordsworth. A Biography.* 2 vols. Oxford, 1956-1957.

benefícios do analfabetismo, contando a conversão de um pecador por um burro, e celebrando um *Idiot Boy*, que Byron identificou logo com o próprio poeta. No entanto, toda a poesia inglesa do século XIX é, em certo sentido, wordsworthiana: foi ele quem acabou com o estilo "elevado" da poesia classicista, ensinando a todos os poetas a falar em língua "coloquial", em inglês normal. No prefácio da segunda edição dos *Lyrical Ballads*, Wordsworth codificou a nova teoria poética, exigindo "to adopt the very language of men" e aconselhando evitar "personifications of abstract ideas" e a chamada "poetic diction". Em vez de cantar assuntos mitológicos ou heróicos, Wordsworth pretende apresentar "incidents and situations from common life"; e em nenhuma parte acredita encontrar sentimentos mais profundos e sinceros do que em "humble and rustic life". Daí a sua preferência pela poesia pastoril, que ele entende com tanto naturalismo que não recua diante de assuntos triviais e até imbecis. Assim como o conservantismo de Wordsworth se baseia na doutrina de Burke, assim também a sua teoria poética se inspirou em idéias estéticas de Burke sobre a eficiência do mero som sugestivo das palavras, sem muita atenção ao sentido nem sequer ao sentimento: a poesia seria "emotion recollected in tranquillity". Infelizmente, Wordsworth possui "tranquillity" de mais; grande parte da sua poesia é mera prosa em versos, e nem sequer boa prosa. Mas Coleridge, censurando a teoria de "poesia coloquial" como inexeqüível, já observou que Wordsworth nem sempre obedeceu aos seus próprios conselhos. Um poema como *Laodamia* é dos mais clássicos – e dos mais belos – em língua inglesa, e o propósito de prosaísmo desaparece de todo, quando Wordworth pretende poetizar idéias filosóficas. Está neste caso a *Ode on the Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, na qual a teoria platônica do saber como anamnese é invocada para recuperar a fé do poeta, quando menino, na imortalidade da alma. É extremamente difícil julgar esse poema, o mais famoso que Wordsworth escreveu, porque está nas antologias escolares e é, portanto, familiar demais a todos os críticos. A alguns, parece expressão profunda do panteísmo filosófico; para outros, é uma trivialidade superiormente metrificada – pensador não foi, decerto, quem escreveu essa ode, mas foi grande poeta. Análises modernas não deixam dúvidas com respeito ao acordo perfeito entre sentimento e expressão; e quanto à evidente incoerência do poema – o poeta precisou de quatro

anos para escrever a ode – foi possível interpretá-la psicologicamente, pelas lutas íntimas na alma de Wordsworth.

Eis o ponto de partida para uma revisão geral da sua biografia e da sua obra. Só em 1916 se descobriram os documentos, revelando o que Wordsworth conseguira ocultar durante a vida toda e à posteridade: as suas relações de mocidade com uma jovem francesa, Marie-Anne Vallon, que deu à luz um filho, e que ele abandonou. Durante a vida inteira, o "gentleman" hipócrita sofreu de remorsos, em toda a sua poesia, até à última obra, *Guilt and Sorrow*, descobriram-se vestígios de uma mentalidade entre Werther e Adolphe. Wordsworth, inglês típico, não era exibicionista. Conseguiu ocultar o seu passado, na vida e na poesia também; toda a emoção "recollected in tranquillity". Disso resulta ser a sua poesia mais profunda do que parece; segundo a definição de Morley, "to touch the depth and not the tumult of the soul". Por isso, qualquer assunto, por mais trivial que seja, lhe serve assim como qualquer metáfora servira aos "metaphysical poets". Mas há uma paixão secreta em muitas poesias suas, como nas famosas *Lucy Poems*. E há uma grandeza monumental, quase shakespeariana, num "pastoral poem" como *Michael*. Sabia escrever "songs" populares –

"My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky…"

– outras vezes, a sua emoção se transfigura em grande elegia de estilo pré-romântico, como nas impressionantes *Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm*, ou no sentimentalismo de ruínas das *Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey*. Ninguém soube transfigurar, como ele, a paisagem inglesa, sóbria e melancólica (*Yarrow Unvisited*, *Yarrow Visited*); e essa poesia paisagística revela a transformação daquela paisagem pela revolução industrial. As ruínas de conventos e castelos medievais lhe servem de símbolos. Adverte – e isso parece aristocrático, medievalista – contra a "idolatry" das "rapine, avarice, expense", dos vícios burgueses, e a sua doutrina estética de uma poesia popular e bucólica é, no fundo, sentimentalismo democrático, rousseauiano. Wordsworth é grande inimigo de "l'art pour l'art". A arte é um dom do Céu, mas tem que servir à Terra. Daí o prosaísmo habitual de Wordsworth, interrompido pelos raios de grande inspiração; por isso mesmo, os seus poemas mais extensos, a autobiografia

poética *The Prelude* – epopéia da realização goethiana da personalidade – e o poema contemplativo *The Excursion*, são leitura difícil e fastidiosa, mas ricos em trechos extraordinários; são verdadeiros manuais de poesia especificamente inglesa.

Os estrangeiros nem sempre sabem apreciar e admitir a grandeza do poeta inglês Wordsworth. O acesso mais fácil seria através dos sonetos – poucos poetas da literatura universal souberam empregar com tanto gênio essa forma meio artificial, para exprimir, com a maior liberdade, todos os sentimentos e pensamentos possíveis, um verdadeiro mundo de poesia: sentimentos de harmonia e desarmonia entre alma, vida e Universo ("It is a beauteous evening...", "The World is too much with us...", "Why art thou silent..."); sentimentos do patriotismo mais elevado (*Composed Upon Westminster Bridge*, "Great men have been among us...", "Milton! Thou shouldst be living at this hour…", *Thought of a Briton on the Subjugation of Switzerland*); grandes visões históricas (*On the Extinction of the Venetian Republic*, *To Toussaint l'Ouverture*); enfim, os 102 *Ecclesiastical Sonnets*, que acompanham a história inteira da Igreja inglesa, e entre os quais se encontra o cume dessa sua arte: *Within King's College Chapel*, *Cambridge*; e os 34 sonetos sobre o River Duddon, com o verso final:

"We feel that we are greater than we know."

É a autodefinição de Wordsworth. A nós, ele aparece cada vez maior. Da *tranquillity* mais clássica até ao simbolismo mais mágico, ele tem tudo. Nos últimos decênios, os críticos e poetas mais avançados proclamam a glória de Wordsworth, ao passo que Byron, tão mais famoso durante o século passado, já é cada vez menos lido. Wordsworth é um inglês típico: não se abre logo. É preciso conquistar a intimidade com a sua poesia, para saber que os seus versos simples e "coloquiais" encerram algo do "unerring light", e que esse poeta, tão pouco "filosófico", é uma voz do

"Wisdom and spirit of the Universe";

mas também da

"Still, sad music of humanity."

Wordsworth era inglês demais para receber muita influência estrangeira. A viagem à Alemanha, que fez em companhia de Coleridge, só

serviu de antídoto contra o "veneno francês". Os outros poetas ingleses da época, "Lake Poets" ou não, distinguem-se de Wordsworth justamente pelas influências alemãs que receberam[34]. Scott formou o seu medievalismo traduzindo baladas de Buerger (1796) e o *Goetz von Berlichingen* (1799); Byron admira a grandeza de Goethe. Shelley aprende na nova literatura alemã o emprego romântico de símbolos gregos.

O grande mediador entre a Alemanha e a Inglaterra – mas, de longe, não só isso – é Coleridge[35]. A sua tradução de *Wallenstein*, que saiu no mesmo ano que o original, é mais do que uma tradução – uma obra de arte independente, sem possibilidades no palco, mas um monumento da língua inglesa. O seu panteísmo místico, mistura estranha de elementos de Platão e Spinoza, vem de Schelling. As suas teorias literárias estão influenciadas por August Wilhelm Schlegel, e em parte coincidem, sem influência direta, com idéias de Friedrich Schlegel. A formação alemã de Coleridge

---

34 F. W. Stokoe: *German Influence in the English Romantic Period, with Special Reference to Scott, Coleridge, Shelley and Byron.* Cambridge, 1926.
M. L. Astaldi: *Influenze tedesche sulla litteratura inglesa del primo 800.* Milano, 1955.

35 Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834.
Fears in Solitude (1798); *Lyrical Ballads* (com Wordsworth; 1798); tradução de *Wallenstein* (1800); *Christabel* (1816); *Sibylline Leaves* (1817); *Biographia Literaria* (1817); *Aids to Reflection* (1825); *On the Constitution of Church and State* (1830); *Literary Remains* (1836-1839); *Notes and Lectures upon Shakespeare and some of the Old Dramatists* (1849); *Lectures on Shaskespeare* (1856); etc.
Edição das obras críticas por J. W. Mackail, London, 1908.
J. L. Haney: *The German Influence on Samuel Taylor Coleridge.* Philadelphia, 1902.
H. I. Fausset: *Samuel Taylor Coleridge.* London, 1926.
I. H. Muirhead: *Coleridge as Philosopher.* London, 1936.
E. K. Chambers: *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford, 1938.
L. Hanson: *The Life of Coleridge. The Early Years.* London, 1938.
J. L. Lowes: *The Road to Xanadu.* 3.ª ed. Boston, 1940.
H. Read: *Coleridge as Critic.* London, 1949.
R. Lutz: *Samuel Taylor Coleridge. Seine Dichtung als Ausdruck ethischen Bewusstseins.* Bern, 1951.
H. House: *Coleridge.* London, 1953.
M. Margoliouth: *Wordsworth and Coleridge, 1795-1834.* Oxford, 1953.
J. B. Beer: *Coleridge the Visionary.* London, 1959.

separa-o de Wordsworth; mas não basta, de maneira alguma, para explicar as suas qualidades particulares. Coleridge é a figura mais ambígua, mais misteriosa da literatura inglesa, um Proteu que escapa a todas as definições; até hoje existem apenas interpretações parciais e insuficientes da sua vida e da sua obra. O único meio de aproximar-se do seu gênio é a exposição metódica dos fatos da sua existência.

A vida de Coleridge apresenta certas analogias com a do seu amigo Wordsworth: um revolucionário convertido à ortodoxia política e eclesiástica, vegetando, depois, durante decênios, em letargia estéril. O caso de Coleridge é mais grave, porque a sua natureza boêmia não chegou nunca a exercer atividades regularizadas; afinal, entregou-se ao ópio, e as nuvens do entorpecente parecem escurecer, até hoje, o seu retrato. Homem sem energia e sem vontade, fragmentou-se inteiramente: a sua obra poética cabe num pequeno volume, e a sua obra crítica está conservada, principalmente, em esboços ou em notas feitas por amigos. Mas se isso é fragmento, é o fragmento mais precioso em língua inglesa. Após o classicismo retórico de *France*: *An Ode*, na qual renunciou às ilusões revolucionárias, encontrou o seu tom próprio: uma música etérea, que parece exprimir todos os mistérios do Universo, mas que escapa a qualquer interpretação racional, dissolvendo-se em pura música verbal. Assim são o *Hymn Before Sunrise, in the Vale of Chamouni*, *Frost at Midnight*, *Dejection*, e *Youth and Age*. Coleridge empregou a mesma magia verbal para tornar verossímeis os milagres e superstições medievais, nas duas grandes baladas *Christabel* e *The Rime of the Ancient Mariner*, esta última, sobretudo, uma obra-prima de "frisson" romântico; a crítica "alegorista" do *New Criticism* descobriu atrás das metáforas empregadas nessa obra a mesma filosofia que é a de Coleridge como crítico e pensador metafísico. O cume da poesia de Coleridge é o pequeno poema *Kubla Khan*, *a Vision*, uma visão mágica do Oriente, inspirada pelo ópio; o alfaiate que veio interromper-lhe o sonho, de modo que Coleridge nunca mais encontrou meio para terminar o poema, deve ter sido o próprio Diabo do prosaísmo. Isso é já quase tudo; e justifica a opinião de Swinburne: "As a poet, his place is indisputable; it is high among the highest of all time". Coleridge é, muito antes dos tempos dos simbolistas, o maior poeta simbolista da literatura inglesa.

Contudo, a sua importância ainda é maior como crítico literário. As suas conferências sobre Shakespeare, outros dramaturgos elisabetanos

e Milton, conservadas infelizmente só em notas, criaram a interpretação moderna das obras literárias como estruturas coerentes e independentes da realidade, nas quais o conjunto explica as partes, e vice-versa. A *Biographia Literaria* é a maior obra de crítica literária inglesa: a distinção entre a *imagination* criadora e a *fancy* arbitrária e ilusória; a exigência da "suspension of disbelief", para compreender e apreciar obras que exprimem crenças e filosofias alheias às nossas; e a definição da poesia como expressão de um equilíbrio, como resultado de uma tensão dialética entre impulsos contrários na alma do poeta, e daí a definição da poesia como ambigüidade – são idéias hoje familiares a todos – embora não indiscutidas – porque a crítica literária dos I. A. Richards, Empson, T. S. Eliot, Cleanth Brooks se baseia nelas. Na *Constitution of Church and State* revela-se Coleridge como discípulo de Burke e filho fiel da Igreja anglicana; mas não é um Tory comum, e a sua ortodoxia é meio duvidosa. *Aids to Reflection* foi a obra pela qual pretendeu dissipar essas dúvidas, procurando uma solução entre o cristianismo e a filosofia schellingiana, distinguindo entre dois instrumentos epistemológicos: "Reason", a faculdade lógica, e "Understanding", a faculdade de intuição. Coleridge é o precursor de Newman, Bergson, dos modernistas católicos, da "psicologia do entendimento", de Dilthey. Coleridge é um disseminador de idéias.

Toda a sua obra, pequena e imensa, pode ser considerada como o sonho rápido e iluminador de um gênio, antes de se deitar, dormir para sempre. Como sonho, está sujeita às regras da interpretação psicanalítica, que no caso de Coleridge já forneceu algumas explicações satisfatórias: deixa entrever a fonte de natureza desultória do seu modo de pensar e da sua magia verbal. Mas o "aproach" psicológico não diminui (nem enaltece) o valor das suas idéias, nem lhes determina o lugar na história da literatura. A obra de Coleridge é um "compromisso" singular entre a "Lake Poetry" e o romantismo de Iena. De Iena lhe vieram o medievalismo e o conceito da poesia como milagre místico; eliminando desse conceito a parte da "fancy" arbitrária dos esteticistas alemães, Coleridge chegou a estruturas poéticas bem definidas, que podem ser aceitas, sob condição da "suspension of disbelief". Daí o "frisson" irresistível das suas visões e baladas, até à verdade permanente das suas invenções mais estranhas: o *Ancient Marines* pode ser, hoje, objeto de estudos de mitologia comparada. Coleridge criou

uma nova província, no mundo das idéias poéticas. Contudo, o inglês não se perdeu nas nuvens. Reconheceu a tensão íntima em qualquer obra de homem, distinguiu as fontes da inspiração celeste e da inspiração sensual, ligou o Céu à Terra, reunindo-os na casa comum de um Estado teocrático ou Igreja visível, e que não era, afinal, senão a Inglaterra com o seu rei, parlamento, ministros, bispos, usinas, neblinas e lagos, e, à beira dos lagos, este "lake poet", um "anjo caído para a terra inglesa", vestido de roupão, mas dispondo do cachimbo de ópio para se lembrar – um Platão inglês – de sua verdadeira pátria, do reino das idéias imortais.

Coleridge é uma figura singular; Wordsworth, como poeta de gênio, não foi menos singular. Mas como homens de letras não distam muito do terceiro dos "Lake Poets", que a "fable convenue" lhes associa: o medíocre Southey. Neste sentido menor, "Lake Poetry" não é uma singularidade inglesa. "Lake Poets", poetas mais ou menos cristãos, mais ou menos medievalistas, poetizando em "linguagem coloquial" assuntos nacionais e populares. "Lake Poets" assim há em toda parte, entre 1800 e 1830. Até hoje, essa raça ainda não se extinguiu de todo, mas só naquela época aparecem, entre esses poetas de álbum para moças, um Eichendorff ou um Lamartine.

Estes, decerto, são exceções, mas nem todos são tão ruins como Erasmus Darwin, o poeta didático de *The Botanic Garden* (1789/1792) – o mérito principal deste "poeta" é o de ter sido avô de Charles Darwin – ou William Lisle Bowles, cujos *Sonnets* (1789) sugeriram a Wordsworth o uso dessa forma, então meio esquecida. Um autêntico "Lake Poet" é o irlandês Thomas Moore[36], cujas *Irish Melodies*, *lieds* populares, ainda vivem em simbiose com melodias de Schumann e outros compositores; o seu pomposo poema oriental, *Lalla Rookh*, situado, um tanto, entre Coleridge e Shelley, e então muito celebrado, está hoje esquecido.

---

36 Thomas Moore, 1779-1852.
Irish Melodies (1807-1834); *Lalla Rookh* (1817); etc.
A. I. Symington: *Thomas Moore. His Life and Works*. London, 1880.
S. Gwynn: *Thomas Moore.* 2.ª ed. New York, 1924.
L. A. G. Strong: *The Minstrel Boy.* London, 1937.

Na Alemanha houve vários "Lake Poets", e os historiadores da literatura alemã acharam por bem reuni-los em um grupo geográfico: a "escola da Suévia", na qual encarceraram até o infeliz Lenau, byronista e exotista, só porque morou alguns anos em Stuttgart. Tampouco pertence àquela "escola" o suevo nato Moerike, grande poeta de outra estirpe. O "Lake Poet" suevo ou "Wordsworth alemão" – sem o gênio – é Uhland[37], doce cantor de "lieds" sentimentais e patrióticos e autor de excelentes baladas históricas, medievais ou fantásticas. Todo alemão culto está aborrecido com esse poeta, que enche as antologias escolares e é muito considerado entre os nacionalistas com ou sem formação universitária. Não convém, no entanto, esquecer o mérito da sua linguagem poética, que Hebbel assinalou: uma linguagem "coloquial", realista, sóbria, precisa, na época de artifícios pós-classicistas e nebulosidades pós-românticas. Algumas das suas baladas merecem ser relidas depois dos anos de escola.

O lado fantástico da "Lake Poetry" é representado por Justinus Kerner[38], que trata com preferência de espectros; estava acostumado a isso, como médico e propagandista da sonâmbula Friederike Hauffe, da famosa "visionária de Prevost". Esse amigo de Uhland teve o que faltou a quase todos os "Lake Poets": senso de humor.

Outro país cheio de "lagos" poéticos foi a idílica Dinamarca. A Christian Winther[39], autor das popularíssimas poesias amorosas *Til Een* e de um pequeno poema épico "Hjortens Flugt" ("A Fuga do Cervo"), de um encanto realmente "romântico", chamaram "trovador em forma byroniana", porque Byron havia popularizado na Europa inteira aquele gênero

---

37 Ludwig Uhland, 1787-1862.
Gedichte (1815).
H. Haag: *Ludwig Uhland. Die Entwicklung des Lyrikers.* Stuttgart, 1907.
H. Schneider: *Uhland. Leben, Dichtung, Forschung*. Berlin, 1920.

38 Justinus Kerner, 1786-1862.
Reiseschatten von dem Schattenspieler Lux (1811); *Gedichte* (1826); *Die Seherin von Prevorst* (1829).
J. Heinzmann: *Justinus Kerner als Romantiker.* Stuttgart, 1908.

39 Christian Winther, 1796-1876.
Til Een (1835); *Hjortens Flugt* (1855).
H. Boegh: *Christian Winther.* 2 vols. Kjoebenhavn, 1893-1900.
J. Clausen: *Christian Winther's Digtcyclus* "*Til Een*". Kjoebenhavn, 1918.

de poemas narrativos. Mas Winther não tem nada de Byron; é o Thomas Moore dinamarquês. Poul Martin Moeller[40], o poeta dos estudantes alegres ou melancólicos, um dos mais queridos em língua dinamarquesa, lembra Eichendorff; mas a sua língua é mais realista, e a sua luta de crítico literário contra o "estilo afetado" faz pensar em Wordsworth. A mesma observação é sugerida pelo poeta holandês Staring[41] que ocupa, na história literária da sua pátria, um lugar muito honroso: foi o primeiro que rompeu a eloqüência pomposa dos Bilderdijk e Da Costa. O seu realismo poético preparou os caminhos da renascença literária de 1880.

Também em outras partes, a "Lake Poetry" prestou o mesmo serviço de renovar a língua poética, continuando, nisso, a obra do pré-romantismo. O idílio *Wieslaw*, do poeta polonês Brodzinski[42], inspirado diretamente pelo classicismo de *Hermann und Dorothea*, saiu meio romântico, meio realista, como as poesias bucólicas de Wordsworth. A língua poética de Brodzinski será a de Mickiewicz. Papel semelhante desempenhou Chukovski[43] na Rússia; foi tradutor de Thomas Moore, Uhland e dos poemas narrativos "lakistas", de Walter Scott. Também traduziu baladas de

---

40 Poul Martin Moeller, 1794-1838.
En danske students eventyr (1824).
V. Andersen: *Poul Martin Moeller.* 2.ª ed. Kjoebenhavn, 1904.
F. Roenning: *Poul Martin Moeller.* Kjoebenhavn, 1911.

41 Antonie Christiaan Staring, 1767-1840.
Dichtoefening (1791); *Gedichten* (1821, 1837).
C. S. Jolmers: *Staring als verhalend dichter.* Groningen, 1918.

42 Kazimierz Brodzinski, 1791-1835.
Wieslaw (1820).
B. Gubrynowicz: *Vida e obra de Brodzinski.* Lwów, 1917.

43 Vassili Andreievitch Chukovski, 1783-1852.
Ludmila (1808); *O bosque de Maria* (1809); *O conto do tzarevitch Ivan* (1845).
Traduções: *Gray* (1801); *Schiller* (1817-1821); *Poesias de Goethe, Byron, Moore, Buerger* (1822-1829); *Odisséia* (1848-1849).
M. Condamin: *Joukovski.* Lyon, 1889.
A. Lasurski: *Romantismo Ocidental e o Romantismo de Chukovski.* Petersburg, 1901.
A. Vesselovski: *Vassili Andreievitch Chukovski*. Moscou, 1904.
A. Kobilinski-Ellis: *Vassili Andreievitch Chukovski. Seine Persoenlichkeit, sein Leben und sein Werk.* Berlin, 1933.
M. Ehrhard: *V. A. Joukovski et le préromantisme.* Paris, 1939.

Buerger, Goethe e Schiller, o *Cid* segundo a versão alemã de Herder; e o seu gosto era tão "católico" que incluiu Gray e Fouqué ao lado de Byron. Mas o seu gênero predileto foi mesmo a balada de estilo alemão-inglês; e uma versão livre da *Lenore*, de Buerger, a *Ludmila*, saiu como sua obra-prima. Chukovski criou a língua poética de Puchkin e Lermontov. Seu papel na história da literatura russa é de primeira ordem.

Entre as nações protestantes, a poesia "lakista" é bastante inofensiva; entre os católicos é que começam a surgir as dificuldades, que já se adivinharam em Coleridge, anglo-católico "avant la lettre". A "Lake Poetry" não é bem possível sem a doutrina política de Burke: as mesmas forças orgânicas da raça e do solo que criaram o Estado inglês criaram também as tradições populares e a poesia nacional. A teoria é herderiana, no fundo; na Alemanha protestante, a tradução das *Reflections*, por Gentz, amigo de Adam Müller, foi saudada como um livro alemão, e a sociologia romântica dos conservadores inspirar-se-á nos mesmos princípios. Já entre os alemães católicos, porém – não entre os convertidos como Adam Müller e Friedrich Schlegel, mas entre os católicos natos e autênticos – surgira a contradição entre aquele nacionalismo cristão e o universalismo católico. A paz pública, imposta pelo absolutismo e pela censura da Restauração, não permitiu discussões; e os católicos alemães, cujo sentimento nacional foi sempre suspeito aos seus patrícios protestantes, dilaceraram-se em lutas íntimas, às vezes trágicas. Fizeram tudo para guardar o seu segredo, e em certos casos essa ambigüidade talvez fosse, segundo a teoria de Coleridge, a fonte da grande poesia. Mas não foram bem compreendidos, e à crítica moderna custou muito revelar-lhes a verdadeira significação.

Eichendorff[44] é um dos mais populares entre os poetas alemães, o poeta dos *lieds* para estudantes viajeiros, alegres e enamorados, o poeta

44 Joseph von Eichendorff, 1788-1857.
Ahnung und Gegenwart (1815); *Auns dem Leben eines Taugenichts* (1826); *Das Marmorbild* (1826); *Schloss Dürande* (1837); *Gedichte* (1837).
Edição crítica por W. Kosch, 25 vols., Regensburg, 1908-1932.
I. Nadler: *Eichendorffs Lyrik.* Prag, 1908.
H. Wegener: *Eichendorffs Ahnung und Gegenwart.* Leipzig, 1908.
H. Brandenburg: *Eichendorff. Sein Leben und sein Werk.* Muenchen, 1922.
F. Strich: *Joseph von Eichendorff.* Frankfurt, 1926.
A. Grolman: *Introdução à edição de obras de Eichendorff.* Vol. I. Leipzig, 1928.

da saudade do Sul, da Itália, tão freqüente na Alemanha. Se ele não fosse aristocrata silesiano, os historiadores tê-lo-iam classificado como membro da inofensiva "escola da Suévia". Distingue-se, porém, de um Uhland pela falta do elemento narrativo em sua poesia, pela maior pureza e espontaneidade do seu lirismo. É, decerto, um dos muitos que imitam a poesia popular alemã, descoberta por Brentano e Arnim e apresentada na famosa coleção *Des Knaben Wunderhorn*. E, assim, Eichendorff é geralmente definido como poeta popular da primavera, das florestas, das viagens a pé, da saudade do Sul. "In einem kuehlen Grunde...", "Laue Luft kommt blau geflossen...", "Es schienen so golden die Sterne...", todo alemão conhece de cor esses *lieds* e o mundo os conhece através das composições congeniais de Schumann. Acontece, porém, que não se trata de simples *lieds*. A música da língua e o sentimento da natureza harmonizam-se de tal modo que se pode dizer, sem exagero: essas pequenas composições são do número das poesias mais perfeitas, das mais puras em língua alemã. Nada de ingenuidade; e a aparente monotonia dos motivos poéticos revela antes uma intenção muito certa.

Em primeira linha, é uma intenção social. Os mais belos daqueles *lieds* estão insertos na novela *Aus dem Leben eines Taugenichts*, história engraçada de um poeta nato, tipo boêmio que não arranja nada na vida, e que encontra, no entanto, nas colinas perto de Viena – transfiguradas em país de poesia – jardins, castelo e noiva. Um conto de fadas sem fadas, expressão saudosista, bem da época da Restauração, de uma vida puramente estética, sem responsabilidades sociais. É uma reação aos terrores das guerras napoleônicas e sobretudo da Revolução. No romance *Ahnung und Gegenwart*, romance de artistas românticos, parecido com o *Franz Sternbald*, de Tieck, já se discutem os problemas sociais. Por isso, Eichendorff foi definido como "o último romântico", o que não está certo, nem sequer cronologicamente. É um aristocrata rural em tempo de revolução industrial, já iniciada na Silésia: é um "Lake Poet". Mas é católico; e o grande conflito da sua vida deu-se com o Estado prussiano, absolutista, violando os direitos da Igreja romana. O

W. Deubel: *Der tragische Eichendorff.* Muenchen, 1936.
J. Kunz: *Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik.* Oberursel, 1951.
O. Seidlin: *Versuche über Eichendorff.* Göttingen, 1966.

católico Eichendorff não pôde aderir ao conservantismo burkiano. Também não desconhecia a outra tentação romântica, a das forças místicas. No conto "Das Marmorbild", simbolizou esse conflito, narrando uma sinistra lenda medieval, à qual aludem várias poesias suas: o noivo que abandona a amada, para seguir uma mulher pálida de beleza fascinante, que é, na verdade, uma estátua da deusa pagã Vênus, que o levará para o Inferno. Aquela harmonia entre música verbal e sentimento da natureza não é um presente do Céu a um poeta leve; é grande arte, resultado da disciplina verbal mais estrita. Não é casualmente que quase toda a poesia de Eichendorff é noturna, e que "frissons" místicos e míticos aparecem com freqüência. Entre os poetas "lakistas" é Eichendorff o trágico secreto.

O comentário dessas afirmações é a poesia de Annette von Droste-Hülshoff[45], a maior poetisa alemã, filha de uma grande família aristocrática da Vestfália; não encontrando amor nem compreensão, levou uma vida solitária, entre excursões na Natureza selvagem e rezas na igreja, tornando-se cada vez mais sensível e cada vez mais histérica. Não foi grande artista; não sabia traduzir, senão em versos duros, as sensações inéditas que sentiu nas noites frias, à beira dos lagos e em florestas misteriosas; e a simplicidade popular das suas poesias religiosas lhe convinha muito para ocultar as graves dúvidas que a assaltaram; mas às vezes a sua expressão, sempre pesada, torna-se carregada de termos místicos lembrando os visionários medievais. A sua maior obra é o poema narrativo "Die Schlacht im Löner Bruch" ("A Batalha de Loen"); mais uma vez, o gênero deu oportunidade a confusões absurdas com o byronismo. Na verdade, trata-se de uma visão assustadora da história regional da sua terra, do fim dos grandes senhores. Visão sinistra que a atraiu tanto como os fantasmas noturnos no pântano, reminiscências da mitologia germânica. Annette von Droste-Hülshoff foi – como muita gente da sua terra vestfálica – uma visionária.

---

45 Annette von Droste-Hülshoff, 1797-1848.
Die Schlacht im Löner Bruch (1838); *Die Judenbuche* (1842); *Gedichte* (1844); *Das geistliche Jahr* (1851).
H. Hueffer: *Annette von Droste-Hülshoff und ihre Werke.* 3.ª ed. Gotha, 1911.
W. von Scholz: *Annette von Droste-Hülshoff.* Muenchen, 1923.
W. Rink: *Annette von Droste-Hülshoff. Ein Leben neben der Zeit.* Nürnberg, 1948.

Conflitos semelhantes surgiram entre os católicos de língua latina; apenas lhes faltavam os resíduos da mitologia germânica, substituídos por outro "paganismo", mais recente, o liberalismo do século XVIII; e a atmosfera do ambiente era menos calma, mais politizada. Os "lakistas" franceses são católicos liberais, chocando-se com um antiliberalismo absolutista, não burkiano, mas racionalista, obra de outros "gentlemen" rurais que se defendem contra a Revolução e a burguesia. Wordsworth e Coleridge foram poetas e doutrinadores ao mesmo tempo. Poetas "lakistas" como Lamartine e Herculano chocam-se com doutrinadores "lakistas" como De Maistre e Donoso Cortés. O conflito explodiu em Lamennais, levando diretamente ao romantismo revolucionário.

Existe[46] oposição entre o romantismo político dos reacionários alemães, de inspiração herderiana, como Adam Müller, e, por outro lado, a "sociologia da restauração", inspirada em princípios clássicos e universalistas, cujos representantes principais seriam De Maistre, Bonald e Donoso Cortés. A oposição não é absoluta: Burke, o mestre da Contra-Revolução, não deixou de influenciar os latinos; e não é possível ignorar as raízes místicas do pensamento de De Maistre. Apesar do rigor lógico das suas deduções e do seu estilo De Maistre continua a ser uma figura ambígua.

Joseph De Maistre[47], como escritor, foi definido, por Thibaudet, como "gentilhomme de province", e essa definição lembra imediatamente os "lakistas". A situação e atitude de De Maistre em face da Revolução burguesa são como as de um aristocrata da Inglaterra patriarcal, ameaçado pela revolução industrial; e não é só isso. De Maistre fora maçom, naquela época em que a maçonaria se confundiu com seitas ocultistas de fins utópicos, huma-

---

46 C. Schmitt: *Politische Romantik.* 2.ª ed. Muenchen, 1925.
D. Bagge: *Les idées politiques en France sous la Restauration.* Paris, 1953.

47 Joseph De Maistre, 1753-1821.
Considérations sur la France (1796); *Du Pape* (1819); *Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821); *Lettres* (1851).
E. Grasset: *Joseph De Maistre, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1901.
G. Goyau: *La pensée religieuse de Joseph De Maistre.* Paris, 1921.
E. Dermenghem: *Joseph De Maistre mystique.* Paris, 1923.
R. Johannet: *Joseph De Maistre.* Paris, 1932.

nitários. O maçom De Maistre devia ter compreendido (e desprezado, por orgulho aristocrático) os ideais de Godwin, pelos quais o jovem Wordsworth e o jovem Coleridge se entusiasmaram. Ao misticismo schellinguiano de Coleridge correspondem as relações de De Maistre com o místico Louis Claude Saint-Martin, admirador de Jacob Boehme, sonhando com uma "Terceira Igreja" invisível, como fim providencial da História. De Maistre também é providencialista; só podia compreender o acontecimento diabólico da Revolução se ela estivesse prevista nos desígnios da Providência divina. As *Considérations sur la France* divergem, no entanto, fundamentalmente das *Reflections on the Revolution in France*, de Burke; De Maistre tem a cabeça clássica. Uma organização tão frágil e sempre ameaçada como o reino terrestre não lhe parece bastante garantida pelos instintos nacionais e por tradições variáveis. Precisa de princípios certos, de um poder "moderador" acima das flutuações históricas, e encontra-o no Papado, identificando a Igreja visível de Roma com a Igreja invisível de Saint-Martin. Separando-se de Roma, a monarquia francesa estava perdida. O galicanismo é o pecado original da França cristianíssima, destinada, no entanto, a ser a teocracia-modelo. Poder temporal e Poder espiritual só vivem em simbiose: é a aliança da Inquisição e do Patíbulo. De Maistre tira, com lógica implacável, as conclusões das *Soirées de Saint-Pétersbourg*, tão eloqüentes como cruéis, celebrando a guerra e o carrasco como instituições cristãs. De Maistre virou espantalho. Contudo, Thibaudet lembrou bem que a inegável grandeza do escritor De Maistre reside nas suas cartas particulares, e ali se revela o "gentilhomme de province", um poeta "lakista" em prosa.

A tarefa de sistematizar o providencialismo reacionário coube a dois outros "gentilhommes de province": Bonald[48], o "escolástico da Reação", e o espanhol Donoso Cortés[49], orador fogoso, em que certo

---

48 Louis-Gabriel Ambroise de Bonald, 1754-1840.
La législation primitive considérée dans les derniers temps par les seules lumières de la raison (1802).
R. Mauduit: *La politique de Bonald.* Paris, 1913.

49 Juan Donoso Cortés, marqués de Valdegamas, 1810-1853.
Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo (1851).
W. Schramm: *Donoso Cortés.* Hamburg, 1936. (Trad. esp., Madrid, 1936.)
W. Westemeyer: *Donoso Cortés. Staatsmann und Theologe.* Muenster, 1941.

misticismo histórico, de origem agostiniana, contrastando a Cidade de Deus com as cidades terrestres, se veste das dobras de uma eloqüência ciceroniana – e apocalíptica. Aí já não se pode falar, de modo algum, em romantismo. O romantismo estava do outro lado da barricada, com Lamennais e os poetas.

Quanto a Lamennais[50], ao qual o catolicismo francês deveu uma renovação gloriosa, é de importância primordial conhecer as fontes da sua fé tradicionalista; só assim será possível explicar a sua apostasia sensacional, depois de tantas lutas apologéticas. Recentemente prestou-se muita atenção às analogias entre a *Esquisse d'une philosophie*, de Lamennais, e as idéias de Saint-Martin, na tradução da *Morgenroete im Aufgang*, de Boehme; Lamennais, como De Maistre, teria identificado a "Terceira Igreja" com a Igreja de Roma, mas, desiludido depois pelas realidades políticas, teria separado os dois conceitos, abraçando a Igreja democrática e socialista do futuro. Seria um De Maistre às avessas. Parece uma "vaticinatio ex eventu"; a *Esquisse d'une philosophie* é de 1841 a 1846, escrita muitos anos depois da apostasia, e pretende antes justificar o passo já dado. O tradicionalismo de Lamennais – muito diferente do teocratismo do martiniano De Maistre – é uma aplicação das idéias de Burke sobre a tradição histórica, ao dogma; assim como o Estado se baseia nas tradições nacionais, assim também o dogma se baseia nas tradições eclesiásticas. Lá os cidadãos, cá os fiéis sustentam o peso da História; e cá e lá eles exigirão, um dia, a responsabilidade e o poder. Em De Maistre, a Providência fala pelo Papa; em Lamennais, pela "volonté générale". Os inimigos or-

---

50 Félicité-Robert de Lamennais, 1782-1854.
Essai sur l'indifférence en matière de religion (1817-1823); *Paroles d'un croyant* (1834); *Les Affaires de Rome* (1836); *Le Livre du Peuple* (1837); *Esquisse d'une philosophie* (1841-1846).
Ch. Boutard: *Lamennais, sa vie et ses doctrines.* 3 vols. Paris, 1905-1913.
F. Duine: *Lamennais, sa vie, ses idées, ses ouvrages.* Paris, 1922.
H. Bremond: "Lamennais et les origines du romantisme catholique". (In: *Pour le romantisme.* Paris, 1923.)
P. Vulliaud: *Les "Paroles d'un Croyant" de Lamennais.* Paris, 1928.
L. de Villefosse: *Lamennais ou l'occasion manquée.* Paris, 1945.
Y. Le Hir: *Lamennais écrivain.* Paris, 1949.

todoxos de Lamennais pretenderam sempre filiá-lo a Rousseau; mas além de certa semelhança dos temperamentos não existe prova disso. Lamennais é, como todos os românticos franceses, discípulo de Rousseau, mas discípulo indireto, através de Chateaubriand, ao qual deve a eloqüência exuberante do *Essai sur l'indifférence* e o grande tom bíblico das *Paroles d'un croyant*. Em Chateaubriand, no *Génie du Christianisme*, já está o tradicionalismo inteiro, a veneração das coisas antigas do cristianismo, belas porque antigas. Lamennais, pessoalmente, não foi um esteticista e sim uma natureza de profeta, falso profeta, aliás, porque o verdadeiro profeta não é nunca tão pessoal; apostatou; a sua propaganda democrática já não pertence ao ciclo do primeiro romantismo. Mas a sua repercussão como escritor tradicionalista agiu no sentido da religiosidade estética ou do esteticismo religioso. O tradicionalismo, abstraindo de muitos rigores da doutrina católica, parecia atenuar o dogma, facilitar uma religiosidade mais vaga e sentimental, quase como a dos protestantes. Uma religiosidade de "Deus na Natureza", uma religiosidade "lakista", que será a religião dos "Lake Poets" da França[51].

"Enfin Lamartine vint" – uma poesia elegíaca, virgiliana. O pré-romantismo francês, transformando-se no romantismo "lakista", tinha que evitar as reminiscências clássicas, procurar outra atmosfera. Parny[52], natural da Ilha de Bourbon – atmosfera de Bernardin de Saint-Pierre – não vive na história como autor da graciosa epopéia herói-cômica *La guerre des dieux*, bem século XVIII, e sim pela idéia de Sainte-Beuve de lembrá-lo entre os precursores de Lamartine, como poeta elegíaco das *Poésies érotiques* e *Chansons Madécasses*, de sensualidade idílica e tristeza tropical. Pode-se acrescentar que Parny procurou mesmo novos ambientes poéticos: em *Isnel et Asléga*, chegou ao escandinavismo ossiânico. Mais um passo, e descobrir-se-á a poesia da província francesa, que já respira, fracamente, em Mille-

---

51 M. Bonfantini: *Le idee e la poesie del primo romanticismo francese.* Milano, 1951.

52 Evariste-Désiré de Forges, chevalier de Parny, 1753-1814.
Poésies érotiques (1778); *Chansons madécasses* (1787); *Isnel et Asléga* (1798); *La guerre des dieux* (1799).
R. Allard: "Parny". (In: *Tableau de la Littérature Française, de Corneile à Chénier.* Paris, 1939.)

voye[53], o poeta sentimental das "Chutes des feuilles" e do idílio *Emma et Eginnhard*. A inspiração poética de Millevoye, passando pelo sentimentalismo rousseauiano do Chateaubriand de *René*, e pelo clima religioso que Chateaubriand e Lamennais criaram, e mais alguma influência do "lakista" Thomas Moore, e todos esses elementos reunidos em um autêntico "gentilhomme de province", dar-nos-ão bem um "Lake Poet" francês: com efeito, assim se poderia construir a imagem do autor do *Lac*, de Lamartine; ou antes a imagem convencional desse grande poeta.

Lamartine[54] é um poeta muito grande, um dos maiores e mais puros da língua francesa. Um dos poucos grandes poetas que conseguiram o sucesso merecido; o que não exclui, aliás, as injustiças da posteridade. Delas, o próprio sucesso foi, no caso de Lamartine, o culpado: um "Lake Poet", encarregado, pelo destino, de reformar uma literatura e representá-la perante a nação. Lamartine foi posto à prova, num sentido que não era o sentido da sua poesia. O seu primeiro volume, as *Premières médidations poétiques*, abriu uma nova época da literatura francesa; depois, as evoluções e revoluções da França levaram o autor até à chefia do Estado. Mas a carreira pública de Lamartine foi um fracasso completo. Não sabia agir, porque não tinha nada que dizer. Lamartine deu à poesia francesa uma nova sensibilidade e um novo verso; mas não deu à literatura francesa nenhuma nova

---

53 Charles-Hubert Millevoye, 1782-1816.
Élégies, suivies d'Emma et Éginhard (1812).
P. Ladoué: *Un précurseur du romantisme. Millevoye.* Paris, 1912.

54 Alphonse de Lamartine, 1790-1869.
Premières méditations poétiques (1820); *Nouvelles méditations poétiques* (1823); *Harmonies poétiques et religieuses* (1830); *Jocelyn* (1836); *Chute d'un ange* (1838); *Recueillements poétiques* (1839); *Histoire des Girondins* (1847); *Histoire de la Révolution de 1848* (1849); *Graziella* (1849); *Raphael* (1849); etc.
Edição das *Méditations poétiques* por G. Lanson, 2 vols., Paris, 1915.
E. Deschanel: *Lamartine.* Paris, 1893.
E. Zyromski: *Lamartine, poeté lyrique.* Paris, 1897.
P. Hazard: *Lamartine.* Paris, 1925.
L. Larguier: *Lamartine.* Paris, 1929.
A. Thibaudet: "Lamartine". (In: *Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours.* Paris, 1936.)
L. Bertrand: *Lamartine.* Paris, 1940.
V. Lucas-Dubreton: *Lamartine.* Paris, 1951.

idéia, a ponto de ele mesmo se confessar "incapaz de pensar". E as suas atitudes públicas, como royalista católico, depois como liberal, e enfim como republicano revolucionário, eram sempre sinceras e generosas, mas sempre erradas, a ponto de levar a desilusões e fracassos. Lamartine não era um pensador nem um homem de ação, num momento histórico que exigiu o pensamento e a ação. Daí a tentativa dos críticos do século XIX de explicar biograficamente o fracasso do poeta, em vez de reconhecer, pela eliminação do elemento biográfico, a pureza da sua poesia. Produziram uma biografia estilizada; a vida de um adolescente ossiânico, poeta de sucessos mundanos, diplomata elegante, parlamentário de eloqüência retumbante, revolucionário espetacular, e, enfim, um velho pobre e esquecido. Dessa biografia tiraram os traços de um retrato falso de Lamartine, reduzindo a sua poesia aos elementos que podiam ilustrar a biografia. Como fonte da sua inspiração aparece "le vallon de mon enfance", vale sombrio e melancólico, escurecido pelo "On dit qu'il faut mourir", iluminado por amores de adolescente e o sentimento vago da presença de Deus. Lamartine teria sido um Byron sem revolta, um Musset sem frivolidade; é retratado como um "élegant" fatigado, olhando para o céu e para o espelho, fazendo versos de álbum para as mocinhas dos "pensionnats"; versos, aliás, que o "aumônier" pode aprovar sem escrúpulos. Deste modo, explica-se o fracasso da vida pela fraqueza da poesia. Toda a poesia de Lamartine seria só "un soupir mélodieux" – mas, se fosse apenas isso, já teria experimentado a morte do seu *Poète mourant*:

> "Moi je meurs, et mon âme, au moment qu'elle expire,
> S'exhale comme un son triste et mélodieux".

Mas a poesia de Lamartine não morreu, e não morrerá tão cedo. Admite-se a pobreza de idéias nos seus versos harmoniosos, bem construídos, o que seria herança do classicismo, assim como em Chateaubriand; admite-se, nas obras mais ambiciosas, poemas narrativos à maneira de Byron como *Jocelyn* e *La chute d'un ange*, a falta de composição e, às vezes, a falta de bom-senso. Admitem-se as influências: o clima moral e religioso da poesia de Lamartine é o de Chateaubriand, do *Génie du Christianisme* e de *René*, modificado depois pela melancolia pensativa de *Child Harold's Pilgrimage* e o desespero de Byron. Mas

Lamartine não é um Chateaubriand de província, nem um Byron de colégio de moças, nem a síntese dos dois. O poema narrativo da época não é só o gênero de Byron, mas também o gênero de Wordsworth, de Southey, de Thomas Moore; e a tradição poética francesa não se limita aos versos vazios dos classicistas. Foi preciso restaurar aquele retrato antigo do poeta.

Lamartine, por mais paradoxal que pareça, não é muito lido: é lido nas antologias, das quais as suas composições grandes estão excluídas pelo tamanho. Assim se conhece apenas o Lamartine das *Premières méditations*: o autor de *Isolement*, *Vallon*, *Lac*, *Automne*, poesias harmoniosas, um pouco triviais, cujo sucesso se explica pela ausência absoluta de poesia lírica na literatura francesa durante dois séculos; o lirismo modesto daquelas primeiras poesias já foi um acontecimento histórico, uma revelação. Mas Lamartine não parou ali. A sua evolução é bastante rica em surpresas, não "sensacionais", mas de profundidade. As *Nouvelles méditations* continuam com composições, mais elaboradas, do primeiro tipo (*Le Crucifix*, *Le poète mourant*, *Les Étoiles*) e algumas evidentemente superiores (*Les Préludes*, *Ischia*). Eis o Lamartine ao qual se dá – desde Sainte-Beuve – o apelido de poeta virgiliano. Mas Lamartine tampouco parou ali. Devemos a Thibaudet e a poucos outros leitores atentos de Lamartine a observação de que o cume da poesia lamartiniana está no terceiro volume: *Harmonies poétiques et religieuses*. Não é possível excluir da crítica da poesia um elemento subjetivo, do gosto pessoal. Lamartine não é do tipo Villon-Verlaine-Apollinaire; nem pertence ao outro tipo de poesia francesa, caracterizado pelo nome de Baudelaire. Nem todos gostarão da sua poesia religiosa, embora todos tenham que admitir a grandeza, solitária na poesia francesa, de odes como "Hymne de la Nuit", "Bénediction de Dieu dans la Solitude", "Paysage dans le Golfe de Gênes" e, sobretudo, "Hymne du Soir dans les Temples". São – a expressão é do próprio Lamartine – "sacrés concerts" de um grande artista que transforma o Universo inteiro em orquestra e sinfonia em louvor de Deus, lembrando Fray Luis de León: "... el son sagrado con que este eterno templo es sustentado". Às vezes Lamartine evoca expressões da liturgia, às vezes a eloqüência dos profetas do Velho Testamento; e à luz das palavras litúrgicas – do "Introibo" – desaparece o chamado sentimentalismo de Lamartine:

"Quand ta corde n'aurait qu'un son,
Harpe fidèle, chante encore
Le Dieu que ma jeunesse adore;
Car c'est un hymne que son nom!"

E o sentido profundo da evolução coerente da poesia de Lamartine seria: do advento virgiliano, através da profecia bíblica, até o "Ite, Missa est".

A posição de Lamartine é diferente, vista de dentro ou de fora, na literatura francesa ou na literatura universal. Lamartine terminou o processo da transformação da prosa poética de Bossuet, Buffon, Rousseau e Chateaubriand em poesia poética. O autor daqueles grandes hinos católicos é algo como o Bossuet da poesia. É o restaurador da poesia lírica na França; apenas, é preciso restituir o sentido pleno, histórico, ao apelido "restaurador". Num país em que, durante dois séculos, se consideravam como poesia os exercícios de metrificação – prosa enfeitada pelas rimas – a tradição poética estava interrompida. A renovação só podia começar, modestamente, com os temas permanentes do lirismo subjetivo: natureza, amor, melancolia, noite, Deus. Não se precisava de uma revolução completa do verso – o verso de Lamartine aproxima-se muito ainda do verso classicista – porque não se tratava de uma revolução, e sim de uma restauração: no primeiro Lamartine nota-se algo da religiosidade sentimental de Fenélon; depois, por mais blasfema que pareça a lembrança, não é de todo inútil comparar os seus hinos com os de Jean-Baptiste Rousseau e Le Franc de Pompignan. Talvez fosse justo procurar ainda mais atrás as fontes de inspiração de Lamartine: deu à França o que o século XVII não lhe pudera dar: algo como uma grande poesia barroca. No país da tradição poética interrompida, os contemporâneos não sabiam explicar a singularidade da poesia de Lamartine, senão alegando influências alheias, de Chateaubriand, de Byron. Visto no panorama da literatura universal do começo do século XIX, Lamartine não é discípulo do primeiro nem do segundo. Até as suas fraquezas, a imprecisão do pensamento e da expressão do pensamento, lembram os "Lake Poets", entre cujas obras não causaria estranheza encontrar *Jocelyn* e *La chute d'un ange*. Um "Lake Poet" também é Lamartine, "gentilhomme de province". Não possui a riqueza poética de Wordsworth nem a profundidade metafísica de Coleridge; mas é superior a ambos pela pureza musical, virgiliana, da sua expressão. Lamartine tinha

algo a ensinar aos simbolistas; e ressuscitou, quando eles aprenderam o que é "poésie pure".

A poesia de estilo lamartiniano, mal compreendida e mal interpretada, continuou a levar na França uma vida modesta e provinciana. Escrita por poetas que foram e ficaram provincianos até mesmo quando viveram em Paris, como Rességuier[55], romântico da primeira hora, intimista delicado; ou Hyacinthe de Latouche[56], poeta de grande talento não plenamente realizado, ao qual se deve a edição das poesias de Chénier. Algo diferente é Ulric Guttinguer[57], cuja intensa crise religiosa lembra o clima espiritual dos "lakistas"; e no mesmo sentido se distingue Marceline Desbordes-Valmore[58]. Os elogios sinceros de Sainte-Beuve não lhe podiam poupar a fama de poetisa para mocinhas, uma espécie de sub-Lamartine feminino; mas era uma grande mulher, grande no sofrimento, e algo dessa grandeza transfigurou-se em versos admiráveis. Até em peças antológicas, conhecidas demais, Robert de Montesquiou soube descobrir alusões e aliterações secretas e uma música verbal, que se tornou cara aos simbolistas. Eis uma exceção. Os lamartinianos da província, em geral, antes lembram Millevoye: assim o desgraçado Hégésippe Moreau[59], em que se encontram no entanto, alguns versos de sabor simbolista – não é casualmente que esse fenômeno se repete entre os

---

55 Jules de Rességuier, 1789-1862.
Tableaux poétiques (1828); *Prismes poétiques* (1838).
P. Lafond: *L'aube romantique. Jules de Rességuier et ses amis.* Paris, 1910.

56 Hyacinthe de Latouche, 1785-1851.
Vallé-aux-Loups (1833); *Adieu* (1843); *Les agrestes* (1845).
F. Ségu: *Hyacinthe de Latouche.* Paris, 1931.

57 Ulric Guttinguer, 1785-1866.
Mélanges poétiques (1824).
H. Bremond: *Le roman et l'histoire d'une conversion. Ulric Guttinguer et Sainte-Beuve.* Paris, 1925.

58 Marceline Desbordes-Valmore, 1786-1859.
Élégies (1819); *Élegies et poésies nouvelles* (1825); *Les Fleurs* (1833); *Pauvres fleurs* (1839); *Bouquets et prières* (1843); *Poésies inédites* (1860).
J. Boulenger: *Marceline Desbordes-Valmore.* 2.ª ed. Paris, 1926.

59 Hégésippe Moreau, 1810-1838.
Les Myosotis (1838).
L. Séche: *Hégésippe Moreau, d'après des documents inédits*. Paris, 1910.
G. Benoît-Guyot: *La vie maudite de Hégésippe Moreau.* Paris, 1945.

discípulos e imitadores de Lamartine. A nota regional é representada pelo bretão Brizeux[60]: os seus versos, muito musicais, admirados por Leconte de Lisle, foram considerados como antecipações do Parnasse. Mas nenhuma comparação honrosa saberá revificar a memória de Laprade[61], poeta dos colégios eclesiásticos, representando o fim de um mundo poético a que não se pode chamar exausto, porque fora sempre pobre.

A obra dos poetas lamartinianos tem caráter marcadamente apolítico. Esse abstencionismo explica-se, pelo menos em parte, pelos progressos da revolução industrial, que reduziram a nada o papel da *gentry* provincial na França. A aventura política de Lamartine não é uma continuação coerente da sua atitude anterior, mas uma tentativa de evasão para a política, tentativa de sair da "Lake Poetry" para o liberalismo byroniano. Atitude confusa e meio falsa, destinada ao fracasso também por outro motivo: esse liberalismo não podia harmonizar-se com a substância religiosa da personalidade poética de Lamartine. Sintoma disso é a escolha de um conflito de celibato em *Jocelyn*, não alheia às reivindicações de Lamennais. Mas é preciso admitir que o poeta da religiosidade vaga não podia respirar num ambiente que se tornou cada vez mais dogmático, cada vez mais ortodoxo, e isso com *élan* muito "moderno". Os mesmos anos de 1830 em que Lamartine se tornou liberal, assistiram a um grande movimento de renovação católica na França, tentativa de realização dos sonhos medievalistas. Em 1833, dom Guéranger renovou a abadia beneditina de Solesmes, que viria a ser, mais tarde, berço do movimento litúrgico. Pelo mesmo tempo, Lacordaire[62], o maior orador sacro francês desde os tempos de Bossuet, iniciou as suas famosas conferências em Notre-Dame de Paris. O liberalismo político de Lacordaire indica claramente as origens desse conterrâ-

60 Auguste Brizeux, 1806-1858.
Marie (1831); *La Fleur d'or* (1841); *Les Bretons* (1845).
A. Lecigne: *Brizeux, sa vie et ses oeuvres.* Poussielgue, 1898.

61 Victor de Laprade, 1812-1883.
Psyché (1841); *Poèmes évangéliques* (1852); *Les Symphonies* (1855); etc.
P. Séchaud: *Victor de Laprade. L'homme, son oeuvre poétique.* Paris, 1934.

62 Henri Lacordaire, 1802-1861.
E. Vaast: *Lacordaire et les conférences de Notre-Dame.* Paris, 1937.
S. M. Gillet: *Lacordaire.* Paris, 1952.

neo de Bossuet na aristocracia liberal pré-revolucionária da província; e o mesmo liberalismo caracterizará a atitude de Montalembert[63], que soube no entanto evocar, à maneira de Walter Scott, as belezas morais e estéticas do cristianismo medieval. Católicos como Lacordaire e Montalembert julgavam-se autorizados a fazer política liberal, porque consideravam o liberalismo como barreira contra a democracia social. Nesta última acabara o tradicionalismo místico de Lamennais; a sua apostasia coincidiu com o advento do romantismo revolucionário na França.

De três pontos de partida saiu o chamado "romantismo": do grupo alemão de Iena, da emigração francesa e do distrito dos lagos ingleses. É costume distinguir um romantismo medievalista e conservador e outro liberal e revolucionário, e identificar o primeiro com o romantismo alemão e o segundo com o romantismo francês, ao passo que, na Inglaterra, se nota a presença das duas tendências. Essa distinção de romantismos nacionais não é exata; leva a estabelecer conjuntos de todo incoerentes, como "Lamartine, Hugo, Vigny e Musset", ou "Byron, Shelley e Keats". Para evitar essas confusões, seria preciso fazer cortes transversais, segundo critérios estilísticos e ideológicos, através da literatura internacional, entre mais ou menos 1800 e 1840. Pelo menos um corte assim foi admitido desde sempre, verificando-se um movimento de "mal du siècle" ou "Weltschmerz", no qual se encontram os classicistas Byron e Leopardi, os sentimentais Musset e Lenau, os utopistas estéticos Shelley e Slowacki, de modo que aquela confusão apenas é substituída por outra. Não basta, portanto, distinguir um movimento conservador, partindo de Herder e Burke, e outro movimento, sentimental e revolucionário, partindo de Rousseau; age, dentro do romantismo, um terceiro fermento, de feição classicista, exprimindo-se como humanismo dentro do romantismo conservador, e como oposição aristocrática dentro do romantismo liberal e revolucionário. Prestando atenção às várias combinações entre esses três elementos, é possível

63 Charles Forbes, comte de Montalembert, 1810-1870. (Cf. "Romantismos de evasão", nota 57.)
Vie de Sainte Elisabeth de Hongrie (1836); *Les moines de l'Occident, depuis Saint Benoît jusqu'à Saint Bernard* (1860-1867).
V. Bucaille: *Montalembert.* Paris, 1912.

conservar aquela distinção fundamental entre romantismo conservador ou de evasão e romantismo liberal e revolucionário.

Dentro do romantismos de evasão, distingue-se um movimento medievalista e nacionalista, inspirando-se em Burke e Herder, exprimindo-se principalmente pelo gênero do romance histórico e pelo interesse na poesia popular e folclore; e um movimento humanista, principalmente no "Biedermeier" alemão e dinamarquês, e que toma entre os ingleses a feição de uma renascença da poesia elisabetana. O sentimentalismo "romântico" revela, nesse ambiente, as suas origens místicas, produzindo uma literatura de baixo ou alto evasionismo, de novelística "gótica" ou de poesia pré-simbolista.

Dentro do romantismo liberal e revolucionário, o "humanismo" é representado pelos classicistas-pessimistas, que não convém confundir com os pessimistas sentimentais, os poetas do "mal du siècle" ou "Weltschmerz"; entre estes últimos não faltam os desesperados por motivos nacionais, sobretudo nas nações eslavas. Mas não pertencem a este grupo os messianistas poloneses, que, por sua vez, se aproximam do utopismo místico de um Shelley ou dos transcendentalistas norte-americanos. A combinação desse utopismo com elementos rousseauianos leva ao romantismo revolucionário dos franceses.

Todas essas distinções são puramente esquemáticas; não representam, de modo algum, o movimento dialético das idéias e formas. Só servem para classificar, de qualquer maneira, a imensa e multiforme riqueza poética do chamado romantismo. E torna-se cada vez mais claro que essa palavra "romantismo" não tem nenhum sentido definido, nem sequer cronológico – é apenas o nome ambíguo de um capítulo da história literária.

. . . .

Capítulo II

ROMANTISMOS DE EVASÃO

WALTER SCOTT[1] foi entre todos os escritores da literatura universal aquele que obteve, em vida, maior sucesso. Venderam-se vários milhões de exemplares dos seus romances, que foram traduzidos para todas as

1 Sir Walter Scott, 1771-1832.
Tradução do *Goetz von Berlichingen* (1799); Baladas em *Tales of Wonder* (edit. por Monk Lewis) (1801).
Minstrelsy of the Scottish Border (1802); *The Lay of the Last Minstrel* (1805); *Marmion* (1808); *The Lady of the Lake* (1810); *Rokeby* (1812); *The Lord of the Isle* (1818); – *Waverley* (1814); *Guy Mannering* (1815); *The Antiquary* (1816); *The Black Dwarf* (1816); *Old Mortality* (1816); *Rob Roy* (1817); *The Heart of Midlothian* (1818); *The Bride of Lammermoor* (1819); *A Legend of Montrose* (1819); *Ivanhoe* (1819); *The Monastery* (1820); *The Abbot* (1820); *Kenilworth* (1821); *The Pirate* (1821); *The Fortunes of Nigel* (1822); *Peveril of the Peak* (1823); *Quentin Durward* (1823); *St. Ronan's Well* (1824); *Redgauntlet* (1824); *The Talisman* (1825); *Woodstock* (1826); *The Fair Maid of Perth* (1828); *The Lives of the Novelists* (1821-1824).
J. G. Lockhart: *The Life of sir Walter Scott.* 2 vols. London, 1836-1838. (Edição em 5 vols., Boston, 1926.)
W. Bagehot: "The Waverley Novels". (In: *Literary Studies.* 1879; reedição, London, 1920.)
G. Saintsbury: *Sir Walter Scott.* London, 1897.
W. Freyl: *The Influence of Gothic Literature on Sir Walter Scott.* Rostock, 1902.

línguas, e, imitados em toda parte, dominaram uma época inteira da literatura européia e americana. Num conto de um dos seus imitadores alemães, "Die letzten Ritter von Marienburg", de Hauff, encontra-se um quadro vivo da curiosidade imensa com a qual aqueles romances foram esperados e lidos. Para maior divulgação dos *Waverley Novels* criaram-se os gabinetes de leitura e as bibliotecas circulantes. Permitiu-se a leitura às moças – ainda pouco antes, "romance" fora sinônimo de "livro imoral" – e até às meninas e meninos. Com o tempo, Scott tornou-se literatura infantil, e hoje nem as crianças querem saber de *Ivanhoe* nem de *Quentin Durward*. Só poucos – e não os piores – entre os críticos ingleses, consideraram sempre Scott como um dos maiores romancistas de todos os tempos; e o *abbé* Bremond, aplicando os mesmos critérios conservadores, estabeleceu uma classificação dos romances de Scott, que constituirá surpresa para muitos leitores modernos. Em nível mais baixo, o crítico francês colocou *Ivanhoe*, o romance dos cruzados, e *Quentin Durward*, da época de Luís XI e Carlos o Temerário: porém, merecem continuar a ser considerados como ótimos livros para meninos. Servem menos para esse fim *Kenilworth*, da época da rainha Elizabeth, *The Abbot*, romance em torno de Maria Stuart, e *Woodstock*, da época de Cromwell; aborrecem pela monotonia dos processos novelísticos, as complicações e caracteres convencionais, os artifícios antiquados, certa falsidade romanesca; e são mais pretenciosos. Em compensação, *The Fortunes of Nigel*, romance escocês do começo do século XVII, *A Legend of*

A. Lang: *Sir Walter Scott.* London, 1906.
C. A. Young: *The Waverley Novels. An Appreciation.* London, 1907.
H. Bremond: "Walter Scott". (In: *Pour le romantisme.* Paris, 1923.)
J. Buchan: *Sir Walter Scott.* London, 1932.
J. A. Patten: *Sir Walter Scott.* London, 1932.
H. I. C. Grierson: *Sir Walter Scott and Sir Walter Scott Today.* London, 1932.
I. T. Hillhouse: *The Waverley Novels and Their Critics.* Minneapolis, 1936.
B. Croce: "Walter Scott". (In: *Poesia e non poesia.* 2.ª ed. Bari, 1936.)
E. Muir: *Scott and Scotland.* London, 1938.
H. Grierson, E. Muir, G. M. Young e S. C. Roberts: *Sir Walter Scott Lectures, 1940-1948*. Edinburgh, 1950.
H. Pearson: *Walter Scott.* London, 1954.
D. Daiches: *Literary Essays.* London, 1956.
M. Mc Laren: *Sir Walter Scott, the Man and Patriot.* London, 1970.

Montrose, das lutas escocesas contra Cromwell, *The Bridge of Lammermoor*, que se passa na Escócia por volta de 1700, *Old Mortality*, da Escócia de 1670, são romances muito bons, sem esquecer também as maravilhosas descrições da paisagem escocesa em *The Antiquary*. Vêm, depois, as obras-primas: *Waverley*, *Guy Mannering* e *Rob Roy*, a admirável trilogia da resistência escocesa contra a Inglaterra no século XVIII; *The Heart of Midlothian* e *Redgauntlet*, romances quase modernos, mas afinal independentes de oscilações da moda literária. Nota-se logo que Scott não é propriamente medievalista: apenas cinco dos seus muitos romances se passam na Idade Média, e no mais Scott só parece medievalista porque a cena preferida – a Escócia do século XVIII – era um país muito atrasado, quase medieval. E quando Scott sai da Escócia, seja para a Inglaterra, seja para o Continente, logo cai para o nível do romance de divertimento ou da leitura infantil. O chamado medievalismo de Scott merece, pois, uma análise mais atenta: provém do pré-romantismo alemão – os primeiros trabalhos de Scott foram traduções de baladas de Buerger e do *Goetz von Berlichingen*, de Goethe – ou então do romance "gótico". O famoso Monk Lewis foi o mentor literário dos seus começos; *The Bride of Lammermoor* é um dos espécimes mais bem feitos daquele gênero falso, ao qual ainda pertencem o melhor conto de Scott, "Wandering Willie's Tale", e seu último romance notável, *The Fair Maid of Perth*. Nota-se em Scott a apresentação artificial da Idade Média, as superficialidades do enredo e da caracterização, tudo o que define o romance "gótico" e de divertimento. Daí resulta também o de Scott; e não é mero acaso o fato de muitos dos seus romances terem sido transformados em libretos de ópera. As suas melhores obras salvam-se, porém, distinguindo-se da turba das imitações, pela nobreza da atitude literária, por um intenso sentimento humano. Scott, afinal, é poeta.

A poesia de Scott é considerada como a parte mais fraca da sua Obra. Trata-se, porém, menos de julgá-la do que defini-la. Um poema narrativo como *The Lady of the Lake*, com bonitas paisagens "românticas" e enredo romanesco, define, já pelo título, todos os poemas e baladas de Scott: são autênticas "Lake Poetry". Não é possível caracterizar romances por meio de citações, mas é possível caracterizar a essência "lakista" da obra inteira de Scott por esses versos do *Lay of the Last Minstral*, evocação das ruínas da abadia de Melrose:

"If thou would'st view fair Melrose aright,
Go visit it by the pale moon-light…
Where the broken arches are blank in night,
And each shafted oriel glimmers white;
When the cold light's uncertain power
Streams on the ruined central tower…
Then go – but go alone".

É "romantismo" no sentido mais convencional do termo; mas é, no entanto, autêntico, porque baseado em experiências pessoais.

Scott é tão escocês como Wordsworth é inglês. *Marmion* é mesmo o maior poema da paisagem escocesa, e a Escócia – não se esqueça isso – é o país de Ossian. Scott aprendeu muito, organizando a sua preciosa coleção de baladas escocesas, o *Minstrelsy of the Scottish Border*; e a poesia ossiânica, tão convencional as mais das vezes, chegou a ser poesia autêntica no canto fúnebre escocês "Coronach", de Scott:

"He is gone on the mountain,
    He is lost to the forest,
Like a summer-dried fountain
    When our need was the sorest…
Like dew on the mountain,
    Like the foam on the river,
Lile the bubble on the fountain,
    Thou art gone, and for ever!"

Essa poesia ossiânica e aquela coleção de poesias populares lembram imediatamente o nome de Herder. Mas a fonte principal do nacionalismo conservador escocês de Scott é a mesma do nacionalismo conservador inglês de Wordsworth: o tradicionalismo de Burke. Como discípulo de Burke, Scott era um *tory* arquiconservador, tradicionalista, patriarcalista, senhor de castelo, mas ligado à gente humilde da sua terra pelo gosto do folclore e das tradições históricas. As tradições escocesas que Scott defende são coisas do passado, mas não de um passado remoto; ainda no século XVIII, em que Scott nasceu, estavam bem vivas, e só foram extintas pela revolução

industrial contra a qual os *tories* lutaram. Scott não é poeta de exotismos históricos, mas o cronista de um país agonizante. É grande como romancista da Escócia do século XVIII; *The Heart of Midlothian* chega a ser uma obra-prima de romance dramático em torno de um grande conflito moral; mas Scott torna-se fraco quando sai para a Inglaterra, o Continente ou a Idade Média.

A arte de Scott não tem nada em comum com o medievalismo artificial, puramente literário, dos pré-românticos. Os seus romances baseiam-se em documentação cuidadosa, e os maiores dentre eles em documentação oral, ainda viva. Visto assim, Scott é realista. Não foi acidentalmente que escreveu as excelentes *Lives of the Novelists*, isto é, as vidas dos romancistas ingleses do século XVIII, dos quais Smollett sobretudo o influenciou bastante. Scott não está de todo fora da tradição cervantina: *Redgauntlet* é um romance de "contraste entre as aparências e a realidade"; pois o romancista por mais que lamentasse o fim da velha Escócia, reconheceu a irreversibilidade da evolução histórica. *St. Ronan's Well*, admirado por Balzac, já é um bom romance realista. Em certo sentido, Scott é até mais realista do que todos os romancistas ingleses anteriores a Hardy: o superficialismo, muito censurado, na caracterização dos seus personagens explica-se pelo cepticismo de Scott quanto à liberdade de ação dos homens; os seus personagens são fatalmente determinados pelo ambiente nacional e social da Escócia; e esse determinismo fatalista, que tem suas origens em Burke, levará ao determinismo naturalista de Zola. E isso só não foi notado, porque está escondido no moralismo típico do anglo-saxão Scott.

Como numa síntese dialética, Scott supera enfim o seu romantismo conservador, patriarcalista: aquela mistura de realismo e moralismo é bem burguesa. Scott, advogado que comprou, com as rendas consideráveis dos seus romances, um velho castelo, restaurando-o em estilo gótico, já é um pseudo-aristocrata. Esse castelo de Abbotsford será o modelo de inúmeros castelos e palacetes pseudogóticos de burgueses do século XIX, da época vitoriana. Scott iniciou, em certo sentido, a era da literatura burguesa. Foi o primeiro escritor que se tornou rico pela pena. Na biografia monumental que John Gibson Lockhart lhe dedicou, verdadeira epopéia de uma atividade literária industrializada, o dinheiro desempenha papel

preponderante, e nem sequer falta, no fim de longa cooperação do autor com o editor, a falência.

Nesse sentido, Scott é o romancista da nova burguesia. Aos burgueses vitoriosos, imitando assiduamente os trajes e costumes da aristocracia vencida, Scott forneceu os melhores modelos; eis o motivo burguês do medievalismo[2] e motivo principal do sucesso enorme de Scott. E a repercussão foi imensa. Na Europa inteira, os romances históricos brotaram como os cogumelos depois da chuva; e havia mais os poemas narrativos históricos, baladas históricas, ciclos históricos[3].

Waverley saiu, entre 1814 e 1817, em 7 edições, e *The Antiquary*, entre 1816 e 1818, em 5 edições. Contudo Scott não teve muitos imitadores nas próprias ilhas britânicas. Ainsworth[4], escolhendo assuntos históricos sensacionais, dá uma meia-volta ao romance gótico; e G. P. R. James[5] já é conscientemente romancista para mulheres e menores, embora ele mesmo fosse personalidade interessante, realmente romântica. Tornar-se o Scott da Irlanda católica foi a ambição de John Banim, no que foi acompanhado pelo seu irmão Michael Banim[6]; descrições dramáticas da luta irlandesa nos séculos XVII e XVIII têm o fim confessado de excitar o sentimento nacionalista contra os ingleses. Bulwer já representará uma transição burguesa; e o mais

2 J. Ortega y Gasset: "Para un Museo romántico". (In: *El Espectador*, vol. VI. Madrid, 1922.)

3 H. Butterfield: *The Historical Novel.* Cambridge, 1924.

4 William Harrison Ainsworth, 1805-1882.
The Tower of London (1840); *Guy Fawkes* (1841); *Windsor Castle* (1843); *The Lancashire Witches* (1849).
S. M. Ellis: *William Harrison Ainsworth and his Friends.* 2 vols. London, 1911.

5 George Payne Rainsford James, 1799-1860.
Richelieu (1829); *Darnley* (1830); *Agnes Sorel* (1853).
S. M. Ellis: *The Solitary Horseman, or the Life and Adventures of George Payne Rainsford James.* London, 1927.

6 John Banim, 1798-1842.
Tales of the O'Hara Family (1825-1826); *The Boyne Water* (1826).
Michael Banim, 1796-1874.
The Croppy (1828).
H. S. Krans: *Irish Life in Irish Fiction.* New York, 1903.

conhecido romance histórico pós-scottiano da Inglaterra, *Barnaby Rudge*, de Dickens, tem já fins inteiramente diferentes.

Intensa, mas efêmera, foi a repercussão na França[7]: depois de *Cinq-Mars*, de Vigny, é *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, a obra-prima do scottismo pitoresco, ao passo que a descrição das lutas dos royalistas bretãos contra a Revolução, em *Les Chouans*, de Balzac, é como que um eco do torysmo de Scott. Os franceses compreenderam sobretudo os aspectos pitorescos do gênero; transformaram romances históricos em libretos de "grands opéras", com decorações suntuosas – óperas de Auber, Meyerbeer, Halévy – e depois chegaram à arqueologia exata de Mérimée e à arqueologia ainda mais exata de Flaubert.

Em nenhum país foi Scott tão lido e admirado como na Alemanha[8]; mas não foi um amor muito feliz, se excetuarmos Alexis[9], talvez o maior dos discípulos de Scott no Continente. Foi só ele, entre todos, que compreendeu o verdadeiro sentido do gênero: a biografia de uma nação – e escreveu a biografia da Prússia, ou antes, do Brandemburgo, dos dias pitorescos da Idade Média até os dias da humilhação napoleônica em 1806, revelando mais uma intenção bem scottiana, a da pedagogia nacional, advertência contra os perigos morais que precedem a derrota. Alexis é um narrador pouco hábil e um estilista lamentável, mas tem alma de poeta: conseguiu criar tradições lendárias em torno de bairros e ruas da cidade prosaica de Berlim; e a paisagem sóbria e melancólica dos lagos e pinheirais de Brandemburgo encontrou, em Alexis, o seu primeiro e último poeta. Mas a incompreensão quanto à natureza do gênero era tão grande que esses romances notáveis mal foram lidos fora daquela região, ao passo que Alexis

---

7 L. Maigron: *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott.* 2.ª ed. Paris, 1912.

8 F. W. Bachmann: *Some German Imitators of Walter Scott.* Chicago, 1933.
W. Thomas: "Walter Scott et la littérature allemande". (In: *Mélanges Henri Lichtenberger.* Paris, 1934.)

9 Willibaldi Alexis (pseudônimo de Georg Wilhelm Haering), 1798-1871.
Walladmor (1824); *Schloss Avalon* (1827); *Der Roland von Berlin* (1840); *Der falsche Woldemar* (1842); *Die Hosen des Herrn von Bredow* (1846); *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* (1852); etc.
H. A. Korff: *Scott und Alexis.* Heidelberg, 1907.

deveu grande sucesso às suas primeiras obras, anônimas, sobre assuntos escoceses, nas quais imitara tão habilmente o estilo do modelo, que passaram por traduções de obras desconhecidas de Scott. Apreciaram-se os contos históricos, meio góticos, de E. T. A. Hoffmann, mas em geral o gênero tomou a direção "romance de divertimento". O popularíssimo *Lichtenstein*, de Hauff[10], tem pelo menos o mérito de evocar para sempre outra paisagem regional, a da Suévia, mas não passa de um romance para a juventude; Hauff, dotado de imaginação vivíssima, deixou ótimos contos de fadas. Heine teve a ambição de escrever o romance histórico dos judeus medievais; infelizmente, *Der Rabbi von Bacharach* ficou fragmento; e o enfadonho *Jude* (1827), de Karl Spindler, pôde substituí-lo no favor do público. O fim foi o "medievalismo" de Scheffel[11], meras mascaradas carnavalescas de burgueses liberais do século XIX; o sentimentalismo estudantil do poema narrativo *Der Trompeter von Säkkingen*, e o humorismo engraçado, se bem que anacrônico, de *Ekkehard*, romance do convento de St. Gallen na época das invasões húngaras do século X, entusiasmaram o público – foram os dois maiores sucessos de livraria da literatura alemã no século XIX. Os romances históricos de Freytag já pertencem à época do nacionalismo.

O sucesso de Scott na Alemanha é um fenômeno de psicologia coletiva. Leituras de grandes façanhas heróicas no passado distraíram uma gente meio entorpecida pela atmosfera cinzenta e "idílica" da Restauração absolutista. A mesma atmosfera e o mesmo entusiasmo scottiano se observa na Escandinávia e nos Países-Baixos. Leitura de colegiais são hoje os romances históricos do dinamarquês Ingemann[12], que também foi poeta

---

10 Wilhelm Hauff, 1802-1827.
Lichtenstein (1826); *Märchenalmanach* (1826); *Phantasien im Bremer Ratskeller* (1827).
H. Hofmann: *Wilhelm Hauff. Darstellung seines Werdeganges.* Frankfurt, 1902.

11 Josef Viktor Scheffel, 1826-1886.
Der Trompeter von Säkkingen (1854); *Ekkehard* (1857); etc.
J. Proelss: *Scheffels Leben und Dichten.* 2.ª ed. Berlin, 1902.

12 Bernhard Severin Ingemann, 1789-1862.
Morgensange (1837); *Holger Danske* (1839); – *Valdemar den Store* (1824); *Valdemar Sejr* (1826); *Erik Menveds Barndom* (1833); *Kong Erik* (1833); *Dronning Margrethe* (1836); etc.
A. Galster: *Ingemann's historiske romaner og digte.* Kjoebenhavn, 1922.
F. Roenning: *Bernhard Severin Ingemann.* Kjoebenhavn, 1927.

"lakista", terno e devoto; as pessoas mais sérias entusiasmavam-se, então, pelos seus reis medievais, que Brandes comparou justamente aos reis de papel colorido nas cartas de jogar. Os romances históricos do seu patrício Hauch, poeta sério, aproximam-se de problemas mais modernos; *En polsk familie* trata da revolução polonesa, e *Robert Fulton* dos destinos de um inventor. O Ingemann sueco foi Wilhelm Fredrik Palmblad, autor de *Aurora Koenigsmark* (1846/1849)[13], ao passo que outro sueco, o brilhante jornalista Crusenstolpe, se serviu do gênero para fins diferentes: tratando como "história" a história do seu próprio tempo, escreveu romances-panfletos vigorosos contra o rei reacionário Carl Johan. Diferenças assim, e não só de valor literário, também se verificam entre os romancistas históricos da língua holandesa[14]. O sucesso nacional coube ao fertilíssimo Van Lennep[15], burguês cheio de condecorações tradicionais e dinheiro moderno; o seu melhor romance, *Ferdinand Huyck*, não é medievalista; passa-se, caracteristicamente, na burguesia de Amsterdam do século XVIII. A posteridade prefere as obras de madame Bosboom-Toussaint[16], menos por motivos das descrições arqueologicamente exatas, tais como quadros holandeses vivificados, do que pelo zelo religioso da escritora calvinista; ela mesma participou das opiniões e crenças dos seus personagens do século XVII, conseguindo assim uma autenticidade histórica surpreendente.

Não existe relação entre os valores literários e os efeitos sociais: o sucesso não é prova de valor; a mediocridade não exclui conseqüências be-

---

13 E. Lindstroem: *Walter Scott och den historiska romanen och novellen i Sverige intill 1850*. Goeteborg, 1925.

14 H. Vissink: *Scott and His Influence on Dutch Literature.* Zwolle, 1922.

15 Jacob van Lennep, 1802-1868.
Die Pleegzoon (1833); *De Roos van Dekama* (1836); *Onze Voorouders* (1838-1845); *Ferdinand Huyck* (1840); etc., etc.
M. F. Van Lennep: *Het Leven van mr. Jacob van Lennep.* 2.ª ed. 2 vols. Amsterdam, 1909.

16 Anna Louisa Gertruida Bosboom-Toussaint, 1812-1886.
De Graf van Leycester in Nederland (1845-1846); *De vrouwen uit het Leycestersche Tijdvak* (1849-1850); *De Delftsche Wonderdokter* (1870).
I. Dyserinck: *Anna Louisa Gertruida Bosboom-Toussaint, leven-en Karakterschets.* Haag, 1911.
J. Prinsen: *De oude en de nieuwe historische Roman in Nederland.* Leiden, 1919.

néficas. Revelou-se isso muito bem no caso de Conscience[17], flamengo de origem francesa, que escreveu um romance histórico bastante fraco e criou, com isso, uma literatura e uma nacionalidade. Com efeito, a literatura flamenga estava calada havia mais de dois séculos, porque a própria nacionalidade cessara de existir: a Bélgica, separada dos Países-Baixos protestantes pela Contra-Reforma, e administrada desde então pelos espanhóis e austríacos, tinha-se inteiramente afrancesado, a ponto de a língua flamenga, quase idêntica à holandesa, só ser considerada como gíria de criados e camponeses; e o novo reino da Bélgica, criado em 1830, era um país oficialmente francês. Primeiro, o romantismo alemão, vizinho, chamou a atenção para a Idade Média, para a época em que o país ainda não estava afrancesado. Nos historiadores franceses, Conscience encontrou descrições vivas das lutas das cidades flamengas medievais contra a aristocracia feudal francesa, e descreveu-as, por sua vez, no *Leeuw van Vlaanderen* (*O Leão de Flandres*), romance convencional à pior maneira de Walter Scott e escrito em língua impura, mas cheio de entusiasmo juvenil, contagioso. Pela leitura desse livro, o povo flamengo recuperou a sua consciência nacional, tornando-se nação. Mais tarde, Conscience escreveu coisa melhor, idílios realistas da vida de gente miúda na Flandres; esta literatura também lhe serviu para glorificar as virtudes do passado. Conscience acabou como "poet laureate" do partido católico-nacionalista entre os flamengos.

Já é possível agora distinguir variedades diferentes do gênero que Walter Scott criara: uma variedade que aprecia só ou principalmente o aspecto pitoresco do passado; outra, que, por vários motivos, prefere o passado ao presente; mais outra, que se serve do passado para construir uma árvore genealógica de nobreza, para gente nova; uma quarta variedade, que

---

17 Hendrick Conscience, 1812-1883.
De Leeuw van Vlaenderen (1838); *Jacob van Artevelde* (1849); *De Boerenkrijg* (1853); *De Burgemeester van Luik* (1866); – *Hoe men Schilder wordt* (1841); *Grootmoeder* (1846); *Baes Gansendonck* (1850); *De Loteling* (1850); *De arme Edelman* (1851); etc.
P. de Mont: *Hendrik Conscience, zijn leven en zijne werken.* Haarlem, 1883.
M. Antheunis: *Hendrik Conscience.* Antwerpen, 1912.
E. de Bock: *Hendrik Conscience en de Opkomst van de Vlaamsche Romantiek.* Antwerpen, 1920.

pretende renovar moralmente e espiritualmente a nacionalidade, lembrando-lhe as grandezas do passado; e enfim a última, parecida, que pretende dar exemplos do passado para incentivar as lutas patrióticas atuais. O último caso é o de Conscience. Em geral, cada uma das nações escolheu certo tipo, conforme a situação política e social em que se encontrava; só o caso espanhol parece algo diferente.

O tipo pitoresco encontra-se entre os russos e checos. O romance histórico russo começou com o notável *Juri Miloslavski*, de Zagoskin[18] que foi o livro de moda e teve a honra de ser citado por um personagem no *Inspetor Geral*, de Gogol; e chegou à arte em Alexei Konstantinovitch Tolstoi[19], que também foi dramaturgo de mérito; o seu *Príncipe Serebrianni* é um dos melhores romances scottianos, panorama impressionante da época de tzar Ivan o Terrível. Basta rápida menção dos scottianos checos: Prokop Chocholoušek (*Os Templários na Boêmia*, 1843), e Josef Kajetan Tyl (*O Decreto de Kuttenberg*, 1841), este último já com tendência patriótica.

Em nenhum outro país europeu surgiram tantos romances históricos como na Espanha[20]; mas é marcada a preponderância do tipo pitoresco. Ponto de partida foi a poesia do duque de Rivas[21]. Esse aristocrata aderira ao movimento liberal contra o absolutismo, sendo exilado e

---

18 Mikhael Nikolaievitch Zagoskin, 1792-1853.
Juri Miloslavski ou Os russos no ano de 1612 (1829).
D. Jazykov: *Zagoskin.* Moscou, 1902.

19 Aleksei Konstantinovitch Tolstoi, 1817-1875.
Principe Serebrianni (1861); – Trilogia dramática: *A morte de Ivan, o Terrível, Tzar Fedor Ivanovitch, Tzar Boris* (1866-1870).
S. A. Vengerov: *Aleksei Tolstoi*. Petersburgo, 1907.
A. Lirondelle: *Le poète Alexis Tolstoi. L'homme et l'oeuvre.* Paris, 1913.

20 G. Zeller: *La novela histórica en España.* New York, 1938.

21 Angel Saavedra, duque de Rivas, 1791-1865.
El faro de Malta (1834); *El Moro Exposito* (1834); *Don Álvaro o La Fuerza del Sino* (1835); *Romances históricos* (1841); *El desengaño en un sueño* (1842).
Azorín: *Rivas y Larra.* Madrid, 1916.
E. A. Peers: *Rivas and Romanticism in Spain.* London, 1923.
G. Boussagol: *Angel de Saavedra, duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique.* Paris, 1926.
N. González Ruiz: *El Duque de Rivas.* 2.ª edição. Madrid, 1943.

levando uma vida cheia de aventuras perigosas, como se fosse herói de um poema de Byron; ele mesmo se julgou Byron espanhol, escrevendo dois poemas narrativos, no estilo do famoso inglês. *El faro de Malta* e *El Moro Exposito*, cujo prefácio, manifesto teórico do romantismo espanhol, foi escrito pelo político e literato liberal Antonio María Alcalá Galiano. *El Moro Exposito*, poema sobre lendas medievais, é a primeira obra "histórica" do movimento; mas trata a história espanhola como mero espetáculo pitoresco, como objeto de exotismo visto por um estrangeiro. A verdadeira nacionalização deu-se no palco. Sobre o teatro nacional espanhol do século XVII pesava ainda a condenação pelos classicistas, contra os quais lutaram o erudito imigrante alemão Nicolás Boehl de Faber e o próprio Alcalá Galiano. Rivas também pretendeu reabilitar Calderón; mas, querendo imitá-lo, só chegou a imitar o teatro romântico de Victor Hugo: *Don Álvaro o La Fuerza del Sino* é um dramalhão tremendo, que foi depois oportunamente transformado em libreto da ópera *La Forza del Destino*, de Verdi. Rivas continuava nos aspectos pitorescos do romantismo; tinha também talento considerável para a pintura. Em vez de escrever o grande romance da história espanhola, à maneira de Walter Scott, fragmentou o assunto, revivificando a poesia nacional das "romanças". Os seus *Romances Históricos* estão entre as obras mais lidas, mais populares da literatura espanhola; toda a gente na Espanha conhece *El Conde de Villamediana*, *Un castellano leal* e *El mayor desengaño*, reconstruções admiráveis do passado nacional, brilhantes em todas as cores, embora haja entre essas pedras preciosas, segundo a observação de Juan Ramón Jiménez, várias falsas.

Depois, o duque de Rivas mudou muito. No drama *El desengaño en un sueño* exprimiu um pessimismo inesperado. Saiu do partido liberal, tornou-se ministro conservador e abandonou a literatura. A apostasia política de Rivas, já suspeito, literariamente, pela popularidade da sua poesia, contribuiu para torná-lo antipático aos intelectuais; serviu de exemplo para demonstrar o papel reacionário do romantismo pitoresco e a esterilidade literária da reação. Azorín tratou-o com desprezo, como mero colorista. Hoje, o duque de Rivas é considerado como personagem principal do romantismo espanhol. Poucos aprovarão a opinião de Menéndez y Pelayo, comparando *Don Álvaro* às melhores peças do século XVII; mas *El*

desengaño en un sueño é uma verdadeira tragédia, a única do teatro moderno que possa ser comparada às de Calderón.

A literatura do duque de Rivas enquadra-se na tendência geral na Espanha de 1830[22]. Os romances históricos da época são todos só "pitorescos" e todos inferiores, embora se encontrassem entre os autores nomes tão grandes como o do poeta Espronceda (*Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, 1834) e o do crítico Larra (*El doncel de don Enrique el doliente*, 1834). Não são melhores do que as obras do pioneiro do gênero, Ramón López Soler (*Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne*, 1830; *La catedral de Sevilla*, 1834), e pouco superiores à subliteratura do polígrafo popularíssimo Manuel Fernández y González (*Men Rodríguez de Sanabria*, 1853; *El cocinero de Su Majestad*, 1857), com o qual o gênero acabou. Qualidades poéticas podem-se elogiar no *Señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco[23]; este foi mesmo principalmente poeta, capaz de evocar o silêncio melancólico nas catedrais e em torno dos castelos abandonados da Espanha. O autêntico e grande romance histórico espanhol não foi escrito; talvez porque morreu cedo demais outro poeta, o catalão Piferrer[24]. Foi um poeta autêntico, autor da *Canción de la Primavera*, na qual a crítica moderna descobriu uma antecipação da música verbal de Ruben Darío. As baladas de Piferrer revelam o seu medievalismo católico; e no mesmo sentido o poeta descreveu, nos *Recuerdos y bellezas de España*, os monumentos góticos da pátria, com aquele misto de erudição arqueológica e sensibilidade poética que teria dado um bom romance histórico.

Desse modo, o gênero acabou como começara: na poesia pitoresca o último romântico espanhol será Zorrilla. Apenas com a diferença

---

22 A. Peers: *History of the Romantic Movement in Spain.* Cambridge, 1939.

23 Enrique Gil y Carrasco, 1815-1846.
El señor de Bembibre (1844); *Poesías líricas* (1883).
D. G. Samuels: *Enrique Gil y Carrasco, a Study in Spanish Romanticism.* New York, 1939.
J. M. Goy: *Enrique Gil y Carrasco. Su vida y obra literaria.* León, 1944.
R. Gullón: *Cisne sin lago.* Madrid, 1951.

24 Pablo Piferrer, 1818-1848.
Recuerdos y bellezas de la España (1839); *Composiciones poéticas* (1851).
Azorín: "Piferrer y los clásicos". (In: *Los valores literarios.* Madrid, 1913.)

que agora se conhecia melhor o passado espanhol. O mérito era do teatro. Os românticos espanhóis imitam assiduamente o teatro de Dumas Pai e Victor Hugo: tomam-lhe emprestados os conflitos espetaculares, a eloqüência torrencial, os efeitos melodramáticos e, embora nem sempre, a tendência liberal. Numa história do romantismo europeu, inspirado exclusivamente em critérios estilísticos, o lugar do *Trovador* e dos *Amantes de Teruel* seria perto de *Hernani* e *Marion de Lorme*. O intuito dos dramaturgos românticos espanhóis, até dos liberais, era, no entanto, diferente, antes nacionalista. Martínez de la Rosa[25], liberal exilado, começara com um *Édipo*; convertido ao romantismo, deu o *Hernani* do teatro espanhol: *La conjuración de Venecia*, tragédia que ele julgava calderoniana e que não passa de hugoniana. O programa da evolução do teatro espanhol foi traçado por García Gutierrez[26]: o seu famoso *Trovador*, famosíssimo, depois, pela música de Verdi, ainda é obra de sentimentalismo afrancesado, ao passo que as peças seguintes se aproximam cada vez mais do verdadeiro modelo nacional. Neste já estavam moldados *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch[27], obra que entrou definitivamente no repertório espanhol. É que Hartzenbusch, mais técnico do teatro e do verso do que dramaturgo criador, soube imitar o grande teatro nacional, que conhecia profundamente, e que revivificou através das edições da "Biblioteca de Autores Españoles". Dali foi só um passo para o teatro de Zorrilla.

---

25 Francisco Martínez de la Rosa, 1787-1862. (Cf. "O fim do romantismo", nota 50.)
Édipo (1833); *La conjuración de Venecia* (1834).
M. Menéndez y Pelayo: "Martínez de la Rosa". (In: *Estudios de crítica literaria,* vol. I, 2.ª ed. Madrid, 1893.)
J. Sarrailh: *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa.* Paris, 1930.
L. de Sosa: *Martínez de la Rosa, político y poeta.* Madrid, 1934.

26 Antonio García Gutiérrez, 1813-1884.
El Trovador (1836); *Simón Bocanegra* (1843); *Venganza catalana* (1864); *Juan Lorenzo* (1865).
N. B. Adams: *The Romantic Dramas of García Gutierrez.* New York, 1922.

27 Juan Eugenio Hartzenbusch, 1806-1880.
Los amantes de Teruel (1837).
E. Hartzenbusch: *Bibliografía de Hartzenbusch.* Madrid, 1900.
E. Heinermann: *Cecilia Boehl de Faber y Eugenio Hartzenbusch.* Madrid, 1944.

José Zorrilla[28] foi, na Espanha, o poeta mais idolatrado do século XIX, e caiu depois num desprezo do qual não mais se restabeleceu. Improvisador da palavra pungente e do verso fácil, imitou virtuosamente tudo aquilo de que gostava, e o seu gosto não foi dos melhores. A Espanha "romântica" que o encantara era a mesma dos viajantes estrangeiros, uma Espanha de grandes inquisidores, fidalgos e Carmens. Essa Espanha falsificada aparece com todo o brilho nas suas famosas *leyendas*, das quais algumas – "A buen juez mejor testigo", "El desafío del diablo", "Justicias del rey Don Pedro" – são das poesias mais famosas da literatura espanhola. Enfim, Zorrilla bateu todos os recordes de popularidade com a tragédia *Don Juan Tenorio*, que continua até hoje invariavelmente representada, em todas as cidades e cidadezinhas da Espanha, no dia de finados; a obra tornou-se um pedaço da vida do povo espanhol. Basta isso para explicar o desprezo unânime dos intelectuais pelo poeta. A reabilitação está, porém, a caminho. Não será fácil "salvar" a poesia de Zorrilla, embora seja algo melhor do que a sua fama. Mas aquelas poesias difamadas pertencem quase todas à mocidade do poeta precoce. Mas *Don Juan Tenorio*, com todos os seus defeitos, deve ser e é uma peça que corresponde plenamente a algo na alma espanhola; e isso é tanto mais admirável quanto é certo que Zorrilla se serviu de modelos franceses – do *Don Juan de Marana*, de Dumas Pai, e das *Ames du Purgatoire*, de Mérimée – sem cair nos galicismos teatrais dos seus predecessores. Trabalho perfeito de nacionalização. Outra peça de Zorilla, *El zapatero y el rey*, é superior ao modelo, *El montañés Juan Pascual*, de Hoz y Mota. Enfim, Zorrilla tratou, em *Traidor*, *inconfeso y mártir*, a lenda do rei D. Sebastião, e superou não apenas o modelo imediato, o *Pastelero de Madrigal*, de Cuéllar, mas também peças de assunto parecido como *Perkin Warbeck*, de John Ford, e *Demetrius,* de Schiller – nomes significativos. *Traidor*, *inconfeso y mártir* é um caso singular de reconstituição integral do estilo de um dos grandes teatros nacionais.

---

28 José Zorrilla y Moral, 1817-1893.
Cantos del Trovador (1841); *Obras completas* (vols. I, II; 1847); *Granada* (1848); – *El Zapatero y el rey* (1841); *El puñal del Godo* (1842); *Don Juan Tenorio* (1844); *Traidor, inconfeso y mártir* (1849).
N. A. Cortés: *Zorilla, su vida y sus obras.* 3 vols. Valladolid, 1916-1920 (2.ª edição, 1943).

O caso do "romantismo histórico" espanhol ajuda para compreender a natureza e significação do gênero de Walter Scott. É um gênero de intenções ambíguas: serviu às forças reacionárias para evocação saudosista do passado e serviu aos novos burgueses para dar à vida cinzenta as aparências de um estilo artístico. O conflito entre essas duas tendências era agudo na Espanha: os mesmos homens que reabilitaram a literatura nacional do passado eram os chefes do liberalismo que pretendeu europeizar a Espanha; a vida do duque de Rivas é, por assim dizer, aquele conflito vivido. O gênero "romance" não se prestava para a representação dessa ambigüidade de idéias; desta surgiu, no entanto, uma poesia. Mas a plena representação do conflito só foi possível no gênero em que as idéias se defrontam, no teatro.

A variedade saudosista do romance histórico, aquela que não olha para a Idade Média remota e sim para estados sociais imediatamente anteriores, é a que está mais perto do próprio Walter Scott. Esse gênero de romance parece tremendamente reacionário; mas teve o seu maior representante, depois de Scott, na América, em Cooper[29]. A afirmação pode parecer paradoxal aos que consideram o grande romancista americano só como criador do "indianismo"; mas o paradoxo desaparece, quando se analisa aquele saudosismo. Com efeito, Cooper era saudosista, mas nem sempre da mesma maneira, de modo que os contemporâneos e a posteridade não conseguiram unificar os aspectos diferentes da sua obra. Para os contemporâneos, Cooper foi sobretudo o romancista do *Spy*, primeiro romance marítimo, à maneira de Walter Scott, e o historiador da marinha de guerra dos Estados Unidos. Só nessa qualidade lhe retribuíram elogios

---

29 James Fenimore Cooper, 1789-1851.
The Spy (1821); *The Pioneers* (1823); *The Pilot* (1824); *The Last of the Mohicans* (1826); *The Prairie* (1827); *The Monikins* (1835); *The American Democrat* (1838); *The Chronicles of Cooperstown* (1838); *Homeward Bound* (1838); *Home as Found* (1838); *The Pathfinder* (1840); *The Deerslayer* (1841); *The Redskins* (1846); – *The History of the Navy of the United States of America* (1839).
M. M. Gibb: *Le roman de Bas-de-Cuir.* Paris, 1927.
H. W. Boynton: *James Fenimore Cooper.* New York, 1931.
R. E. Spiller: *James Fenimore Cooper, critic of his Times.* New York, 1931.
J. Grossman: *James Fenimore Cooper.* New York, 1949.
H. N. Smith: *Virgin Land.* Cambridge, 1950.

entusiasmados; e, com efeito, Cooper soube evocar com força poética os feitos dos marujos na guerra da Independência, com poesia evocativa, porque a grande época da marinha americana, então, já pertencia ao passado. O espírito de bravura já tinha saído dos portos comercializados, refugiando-se para o interior, a "fronteira" entre a civilização e os índios selvagens. Cooper é o romancista da "fronteira", no sentido em que Turner a definirá como motor da expressão democrática do país para o Oeste. Mas Cooper, pertencendo a família de "terratenientes" meio feudais, não viu com agrado essa expansão. As suas simpatias voltaram-se para o índio e o pioneiro, expulsos pela civilização urbana e pelo policiamento da "fronteira"; e assim o ciclo dos romances do pioneiro Natty Bumppo transformou-se em "Amadis" americano, novo romance de cavalaria, forte na evocação poética, fraco no que diz respeito à caracterização dos personagens. Nada há mais parecido com o medievalismo convencional de Walter Scott; mas nenhum processo novelístico é mais capaz de idealizar realidades sociais pouco ideais e já passadas. As *Leatherstocking Tales* são incomparáveis como leitura para gente que ainda não conhece a realidade social: para a mocidade. É esse o papel de Cooper na história literária do século XIX, como criador do "indianismo".

Sobre o valor desses romances ouviu-se, porém, uma voz divergente, a de Balzac: "Se Cooper tivesse possuído a capacidade de caracterizar personagens, teria dito a última palavra da arte"; e comparou Cooper a Homero. A grande simpatia de Balzac por Cooper baseia-se em afinidades secretas: Balzac era reacionário político e social, defendendo a ordem monárquica e aristocrática contra a nova burguesia; e a atitude de Cooper não era muito diferente. Essa atitude revelou-se nos seus últimos romances que excitaram então, nos Estados Unidos, discussões violentas, incompatibilizando o escritor com o seu ambiente; depois, foram inteiramente esquecidos em favor do Cooper "romancista infantil", e só em nosso tempo a redescoberta daquela literatura tornou possível a apreciação justa de Cooper. Voltando das suas viagens européias, Cooper se encontrou desambientado: uma nova democracia, turbulenta e indisciplinada, enchia as ruas da cidade: eram os eleitores do presidente general Jackson, que fora o herói da "fronteira". A "fronteira" corrompera a democracia, fornecendo aos grandes comerciantes e banqueiros de Nova York as massas violentas

de eleitores, que esmagaram a “verdadeira democracia” rural do interior. De maneira confusa, Cooper misturou, em romances-panfletos de valor literário duvidoso e grande interesse histórico, os ideais da democracia jeffersoniana e o saudosismo dos *terratenientes*. Tornou-se, então, o Walter Scott autêntico da América: o saudosista de uma situação social irremediavelmente passada. Afinal, Cooper, com todos os seus defeitos, foi um grande escritor e um homem notável.

O “indianismo” de Cooper não pode, pois, ser interpretado como anseio de conseguir para o burguês americano um *pedigree* nobre, idealizando os indígenas pré-colombianos. Esse anseio encontra-se antes em romances indianistas de escritores latino-americanos. No sul do Continente, as “elites” que tinham conquistado a Independência das novas repúblicas, não eram de descendência puramente européia; procuravam uma nobreza não-européia como predecessora ideal. Eis por que o brasileiro José de Alencar[30], político conservador, autor do notável romance scottiano *As Minas de Prata*, idealizou em *O Guarani* e *Iracema* os índios da sua terra; é significativo ter o mesmo Alencar pretendido romper as relações literárias e lingüísticas do Brasil com Portugal; mas Alencar é, incontestavelmente, o primeiro grande prosador do Brasil; seu papel histórico foi o de criar no Brasil uma personalidade literária bem definida. É o que não conseguiu o indianismo hispano-americano. O poema épico *Tabaré*, do uruguaio Zorilla de San Martín[31], obra na qual se misturam elementos byronianos com o mais autêntico romantismo espanhol. As glórias do passado asteca do México não foram romanceadas no próprio México, mas pela poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda[32], mais um poeta hispano-americano que deve ao entusiasmo hispanista do grande crítico Menéndez y Pelayo elogios exagerados; o seu romance não mereceu essa atenção.

---

30 José de Alencar, 1829-1877.
O Guarani (1857); *Iracema* (1865); *As minas de Prata* (1865); etc.
Tristão de Araripe Júnior: *José de Alencar.* 2ª edição. Rio de Janeiro, 1894.
A. Mota: *José de Alencar.* Rio de Janeiro, 1921.

31 Cf. “Romantismos em oposição”, nota 38.

32 Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-1873.
Poesias líricas (1841); *Guatimozín, último emperador de Méjico* (1846).
E. Cotarelo y Mori: *La Avellaneda y sus obras.* Madrid, 1930.

Os discípulos de Walter Scott são, quase todos, conservadores como ele; mas é um conservantismo moderado, menos de orgulho aristocrático do que de preconceitos da classe média, admirando a beleza do passado, porque receavam a decadência moral pela invasão das idéias avançadas. O romance histórico torna-se reacionário, no próprio sentido da palavra, quando é expressão de uma classe dirigente ainda poderosa e já ameaçada. Os romances do americano Simms[33] eram fortes até à brutalidade, meio da "fronteira", meio "góticos". Simms era natural da Carolina do Sul, do Estado dos escravocratas mais ferozes e mais cultos; era o porta-voz literário do Sul dos Estados Unidos, em que o governo de uma elite altamente civilizada se baseava na escravidão dos pretos; enquanto a abolição já se tornara reivindicação da poderosa burguesia, menos culta, dos Estados do Norte. Nos anos de 1930, quando a crise econômica nos Estados Unidos favoreceu um movimento "agrarista" entre os intelectuais do "Old South", deu-se maior atenção a Simms, que foi o escritor mais importante daquela "aristocracia" escravocrata.

Nos países meio feudais da Europa revela o romance histórico mais a tendência antiburguesa de ressaltar as "liberdades" medievais das classes rurais. Ainda entre a variedade pitoresca e a variedade tendenciosa do romance histórico situa-se Rebelo da Silva[34], historiador nos romances e romancista nas obras históricas, escritor híbrido da palavra fácil, que uma vez, porém, no conto histórico "Última Corrida de Touros em Salvaterra", encontrou algo como um estilo pessoal. Rebelo da Silva pertence a uma corrente característica do romance histórico português: obras que pretendem lembrar as glórias do passado para promover reformas atuais da pátria decadente. Entre esses romancistas encontra-se a maior figura literária do romantismo português, Almeida Garrett, com o *Arco de Santana* (1845),

---

33 William Gilmore Simms, 1806-1870.
Guy Rivers (1834); *The Yemassee* (1835); *The Partisan* (1835); *Woodcraft* (1852); etc.
W. P. Trent: *William Gilmore Simms.* New York, 1892.

34 Luís Augusto Rebelo da Silva, 1822-1871.
Última corrida de touros em Salvaterra (1848); *A mocidade de D. João V* (1852); *História de Portugal nos séculos XVII* e *XVIII* (1860-1871).

e sobretudo a maior figura humana do mesmo movimento: Herculano[35]. Eis um autêntico grande homem. A poesia da sua mocidade, inspirada no cristianismo sentimental de Lamartine, já não ignora o catolicismo democrático de Lamennais; e os dois grandes romances históricos, *Eurico*, *o Presbítero* e *O Monge de Cister* tratam de conflitos religiosos. São fracos como romances, mas fortes como documentos de uma grande erudição histórica, que produziu, depois, a primeira história crítica de Portugal na Idade Média e uma impressionante história da Inquisição portuguesa. Herculano era um católico liberal e um liberal conservador. O povo simples de Portugal – camponeses infelizes – era o seu grande amor, e por esse povo lutou contra reacionários egoístas e pseudoliberais ignorantes. Caráter duro, indomável, incompatibilizou-se deste modo com todos, e o grande erudito acabou retirando-se para os campos, tornando-se mesmo um camponês como aqueles que amava. Depois, o romance histórico português chegou logo a ser veículo de tendências: tendências políticas no *Mário* (1868), de Antônio da Silva Gaio, tendências sociais nos romances históricos de Camilo Castelo Branco.

O romance histórico a serviço de aspirações nacionais e políticas é caso freqüentíssimo entre as nações que, na primeira metade do século XIX, ainda tinham que lutar pela liberdade nacional. Aí está o caso da Itália. Os começos, no entanto, foram menos agressivos do que sentimentais[36].

---

35 Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo, 1810-1877.
A voz do profeta (1836); *Harpa do crente* (1838); *Eurico, o Presbítero* (1844); *O Monge de Cister* (1848); *História de Portugal* (1846-1853); *Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854-1859); *Opúsculos* (1872-1908).
A. Fortes: *Alexandre Herculano.* Lisboa, 1910.
José Agostinho: *Alexandre Herculano.* Porto, 1910.
A. Forjaz de Sampaio: *Alexandre Herculano.* Lisboa, 1924.
C. Portugal Ribeiro: *Alexandre Herculano, a Sua Vida e Sua Obra.* 2 vols. Lisboa, 1933-1934.
Vit. Nemésio: *A Mocidade de Herculano, até a Volta do Exílio.* 2 vols. Lisboa, 1937.
J. Barradas de Carvalho: *As Idéias Políticas e Sociais de Alexandre Herculano.* Lisboa, 1949.

36 G. Agnoli: *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott.* Piacenza, 1906.

Grossi[37] deveu a glória efêmera a um poema narrativo sentimental, *Ildegonda*; e a sua "epopéia nacional", *I Lombardi alla prima crociata*, tornou-se nacionalista só na versão dramática, musicada por Verdi. O seu romance *Marco Visconti* continua no sentimentalismo: narrando os sofrimentos dos italianos em séculos passados, pretende sugerir simpatias pelos italianos sofredores do século XIX. *Marco Visconti* foi chamado, e com razão, caricatura da grande obra do amigo íntimo de Grossi: dos *Promessi sposi*, de Manzoni. Mas aí, uma intenção parecida realizou-se sob a influência de conceito diferente da História; motivo pelo qual o romance de Manzoni se distingue de todos os outros romances históricos, pertencendo a um outro mundo literário.

A corrente principal do romance histórico italiano era patriótica e de sentido algo simplista. O grande revolucionário e político republicano Guerrazzi[38] escreveu de propósito para excitar as paixões; daí o grande sucesso do *Assedio di Firenzi*; e daí os artifícios da construção, os desleixos do estilo, o caráter "gótico" dessa literatura romanesca, que De Sanctis, embora simpatizando com a tendência política de Guerrazzi, censurou implacavelmente. Menos violento, nos romances e na política, foi o liberal D'Azeglio[39], que depois dos famosos "casi di Romagna", em 1846, deixou de escrever história para fazer história, tornando-se, ao lado de Cavour, um dos construtores do reino da Itália. O seu melhor romance histórico é o que conta só verdade histórica: as suas memórias, *I miei ricordi*. Na mesma forma autobiográfica saiu, enfim, aquela que é, depois dos *Promessi sposi*, a obra-prima do romance

---

37 Tommaso Grossi, 1791-1853.
Ildegonda (1820); *I Lombardi alla prima crociata* (1821-1826); *Marco Visconti* (1834).
G. Brognoligo: *Tommaso Grossi.* Messina, 1916.

38 Francesco Domenico Guerrazzi, 1804-1873.
La battaglia di Benevento (1827); *L'Assedio di Firenze* (1836); *Beatrice Cenci* (1854).
G. Busolli: *Francesco Domenico Guerrazzi.* Parma, 1912.
P. Miniati: *Francesco Domenico Guerrazzi.* Roma, 1927.

39 Massimo Taparelli D'Azeglio, 1798-1866.
Ettore Fieramosca (1833); *Niccoló de Lapi* (1841); *Gli ultimi casi di Romagna* (1846); *I miei ricordi* (1867).
N. Vaccalluzzo: *Massimo D' Azeglio.* Roma, 1925.

histórico italiano: as *Confessioni* de Nievo[40]. "Nacqui veneziano ai 18 ottobre 1775, giorno dell' Evangelista Luca, e morrò, per la grazia di Dio, italiano quando vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo" – assim começa aquele livro maravilhoso, infelizmente pouco conhecido no estrangeiro. É a autobiografia imaginária de Carlo Altoviti, que nasceu cidadão da República de Veneza, passou a mocidade no pitoresco castelo de Fratta – ali, Nievo conta a sua própria mocidade – viu a Revolução francesa e as guerras napoleônicas, liberdade efêmera e Restauração austríaca, e acabou no exílio dos patriotas italianos, em Londres, continuando a esperar, apesar da derrota de Novara. A vida de Carlo Altoviti, que morreu com oitenta anos de idade, no exílio, e a vida de Ippolito Nievo, poeta patriótico, que encontrou com trinta anos a morte pela pátria, soldado no corpo expedicionário de Garibaldi, confundem-se inextricavelmente. É pitoresco, sentimental e humorístico ao mesmo tempo; patético só é o pressentimento da morte prematura: Carlo Altoviti não viu as obras da "Provvidenza", a libertação da Itália, e Nievo só a viu no momento de morrer. Seria exagero imperdoável a comparação, freqüente na Itália, de Nievo com Gogol; mas é preciso admitir que, no gênero "romance histórico", não existe nada de comparável às *Confessioni di un ottuagenario*.

O tipo patriótico do romance histórico é o mais freqüente na Europa oriental. Mas não deu os melhores resultados. O húngaro Jósika[41], embora traduzido para muitas línguas, não passa de um romancista de leitura fácil. Keményi[42] pertence à mentalidade de uma outra época; e

---

40 Ippolito Nievo, 1831-1861.
Lucciole (1858); *Amori Garibaldini* (1860); *Le confessioni di un ottuagenario* (1867).
D. Mantovani: *Il poeta soldato Ippolito Nievo.* Milano, 1900.
F. Fattorello: *Ippolito Nievo.* Udine, 1922.
M. Filograsso: *L'umorismo di Ippolito Nievo.* Pisa, 1928.
F. Ulivi: *Il romanticismo di Ippolito Nievo.* Roma, 1947.

41 Nikolaus Jósika, 1794-1864.
Abafi (1836); *O último Báthori* (1837); *Os boêmios na Hungria* (1839); *Zrinyi, o poeta* (1843).
Szaak: *A vida e a obra de Jósika.* Budapest, 1891.
L. Dézsi: *O barão Nikolaus Jósika.* Budapest, 1916.

42 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 10.

Jókai[43], muito mais famoso e considerado como escritor nacional da Hungria, só é um Dumas père magyar, um herói da subliteratura. Até mesmo o célebre *Taras Bulba*, de Gogol, o grito de batalha dos ucranianos contra os poloneses, não é a melhor das obras do grandíssimo escritor. Enfim, os poloneses: entre eles, o romance histórico tomou feição de verdadeira arma da nacionalidade, lutando pela existência[44]; mas ali também prevaleceram os malogros. Os chefes do patriotismo polonês eram, na grande maioria, aristocratas católicos e conservadores, às vezes tão tremendamente reacionários como Rzewuski[45], que se confessou discípulo de De Maistre; a essa atitude doutrinária deveu o sucesso seu romance *As memórias do Camareiro-mor Soplica*, panorama da vida aristocrática polonesa no século XVIII; e quando o vento virou, Rzewuski acabou no ostracismo; mas nem o sucesso nem o ostracismo podem modificar o fato de que *Soplica* é um livro alimentado da melhor seiva da terra polonesa, um dos livros mais deliciosos das literaturas eslavas. Kraszewski[46], aristocrata que se converteu ao liberalismo, polígrafo fertilíssimo e famosíssimo, já não foi mais do que o Jókai polonês. E o sucesso mundial de Sienkiewicz[47] é um "caso". *Quo*

---

43 Maurus Jókai, 1825-1904.
Um nabob húngaro (1853); *Zoltán Kárpáthy* (1855); *O novo senhor* (1863); *Diamantes pretos* (1870); *Um homem de ouro* (1875); *A dama de olhos cor do mar* (1900); etc., etc.
F. Zsigmond: *Jókai.* Budapest, 1924.

44 I. Krzyzanowski: "História do walter-scottismo polonês". (In: *Przeglad Wspólcz,* 130, 1933.)

45 Henryk Rzewuski, 1791-1866.
As memórias do camareiro-mor Soplica (1839); *Novembro* (1845-1846).
St. Tarnowski: *Henryk Rzewuski.* Kraków, 1887.
Z. Szewczykowski: *Os romances históricos de Henryk Rzewuski.* Warszawa, 1922.

46 Jozef Ignacy Kraszewski, 1812-1887.
Hrabina Cosel (1874); *Bruehl* (1875); *Morituri* (1874-1875); *Ressurrecturi* (1874-1875); etc., etc.
P. Chmielowski: *Kraszewski.* Lwów, 1888.

47 Henryk Sienkiewicz, 1846-1916.
Com fogo e ferro (1884); *Dilúvio* (1886); *Pan Wolodyjowski* (1887); *Sem dogma* (1891); *A família Polaniecki* (1895); *Quo Vadis?* (1896); *Os cruzados* (1900).
P. Chmielowski: *Henryk Sienkiewicz à luz da crítica.* Lwów, 1901.
M. M. Gardner: *Henryk Sienkiewicz, the Patriot Novelist of Poland.* London, 1926.
K. Wojciechowski: *Henryk Sienkiewicz.* 3.ª edição. Warszawa, 1935.
W. Lednicki: *Henryk Sienkiewicz* (tradução para o inglês). New York, 1948.

vadis? não é um romance arqueológico; a esse respeito é inferior ao modelo imediato, *Os Últimos Dias de Pompéia*, de Bulwer. O historismo do romance de Sienkiewicz é trivial. Contribuiu para o sucesso o equívoco de ser aquilo considerado como "literatura católica"; mas ninguém incluiria *Quo vadis?* na categoria de Manzoni e Claudel. O catolicismo de Sienkiewicz foi, sem dúvida, sincero; mas o seu catolicismo literário não passa de um pretexto. O martírio dos primeiros cristãos serviu apenas de símbolo ao patriota polonês para evocar simpatias pelos mártires da nação polonesa. No mesmo espírito e em melhor estilo, à maneira de Walter Scott, Sienkiewicz já havia narrado as guerras dos poloneses contra os ucranianos no século XVII; essa vasta trilogia histórica merece respeito. Tampouco a tendência conservadora prejudicou, antes ao contrário, aprofundou os romances nos quais Sienkiewicz descreveu a sociedade polonesa moderna, sobretudo em *Sem dogma*, a vida inútil dos aristocratas esteticistas no estrangeiro; é sua obra-prima. De modo que se pode afirmar: o romancista Sienkiewicz, bastante apreciável, foi estragado pelo êxito de *Quo vadis?*

Sienkiewicz deveu o sucesso internacional às velhas simpatias pelos poloneses, nação aristocrática, e à tendência católica, que lhe abriu as salas de leitura dos colégios. Não pôde obter o mesmo sucesso o Sienkiewicz de uma outra nação eslava, composta democraticamente de camponeses e artesãos, e portadora de uma velha tendência herética, dos hussitas: o checo Alois Jirásek[48]. Em vastos romances panorâmicos, cuja elaboração exata precisou de muitos anos, Jirásek descreveu as lutas épicas da sua nação contra toda a Europa medieval reunida, no tempo das guerras hussíticas; a época da reação contra-reformista, no século XVII; e a recuperação da consciência nacional, entre 1780 e 1848. Jirásek contribuiu mais do que qualquer outro escritor para a "renascença" nacional dos checos e eslovacos. A

48 Alois Jirásek, 1851-1930.
Cabeças de cão (1884); *F. L. Vek* (1888-1905); *Contra todos* (1893); *Em nossa terra* (1896-1902); *Trevas* (1915); etc.
Edição completa, 47 vols., Praha, 1931-1939.
J. Fryc: *A vida e as obras de Alois Jirásek.* Praha, 1921.
H. Jelinek: *Alois Jirásek.* Praha, 1930.
Zd. Nejedly: *Quatro estudos sobre Alois Jirásek.* Praha, 1949.

crítica literária, porém, não deixou de censurar, nesse ídolo da nação, certa falta de arte da composição e desleixo estilístico; preferiu-lhe a arte mais fina de Zikmund Winter[49], cujas novelas são evocações admiráveis da velha Praga.

A multiplicidade das repercussões do romance de Walter Scott não permite a interpretação do gênero só como expressão de evasionismo. Nem o próprio Walter Scott é apenas evasionista. Ou antes, o termo "evasão" é ambíguo, compreendendo tendências divergentes; às vezes, a evasão para fora de uma determinada realidade leva a outras realidades, bem reais. Na verdade, atrás da multiplicidade daquelas repercussões escondem-se tantos outros conceitos diferentes da História, conclusões diferentes do conceito de Herder e Burke, de que o romance histórico nasceu. As diferenças aparecem claramente na própria historiografia, que deve a Scott impulsos decisivos.

O conservantismo medievalista não é a única diferença nem sequer a principal entre a nova historiografia do século XIX e a historiografia da Ilustração. A diferença essencial reside no "senso histórico" que Vico e Herder suscitaram e ao qual Burke tinha conferido uma tendência política: o senso pelas diferenças essenciais entre as épocas, a substituição do desprezo racionalista dos "séculos escuros" pelo amor compreensivo das belezas diferentes do passado. Walter Scott foi mesmo a expressão novelística do senso histórico, embora a psicologia, nos seus romances, nos pareça hoje bastante anacrônica. A primeira repercussão de Scott na historiografia foi uma nova maneira de narrar as coisas, a ponto de tratar a História como se fosse romance histórico. É típica a reconstituição dos tempos pitorescos da corte da Borgonha, por Barante[50], que se confessou discípulo de Scott. Mais ou menos, essa mesma maneira encontra-se em historiadores tão diferentes como Thierry e Michelet, Carlyle e Macaulay, e até num espírito

---

49 Zikmund Winter, 1846-1912.
Imagens da velha Praga (1889); *Contos históricos* (1904); *Mestre Campanus* (1909).
F. X. Salda: *Novidades.* Praha, 1912.
A. Novak: *A Alma e o Povo.* Praha, 1936.

50 Guillaume Prosper Brugière, baron de Barante, 1782-1866.
Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1824-1826).

clássico, latino, como o florentino Gino Capponi[51], refundindo as crônicas de Compagni e Villani e revigorando o classicismo historiográfico de Maquiavel. Ao desejo de colorir a história, de narrá-la como uma "história", cedem os liberais mais cinzentos como Mignet[52] e Guizot[53]. Até mesmo Thiers[54], burguês por excelência, aspirando à regularidade clássica dos historiadores antigos, narrou a história de Napoleão como uma grande epopéia; e as obras historiográficas de Lamartine são romances de verdade. Já a escolha dos assuntos – revoluções, abdicações, traições, execuções – revela o estilo da época; são os temas preferidos de pintores, como Delaroche. Em primeira linha, porém, a maneira colorida serviu aos conservadores, aos medievalistas, como Raumer[55]. Até por volta de 1820, a casa imperial dos Hohenstaufen, dos séculos XI e XII, fora apenas objeto de estudos eruditos de poucos especialistas; Raumer reconstituiu os anais do Império medieval com tanto entusiasmo pelas "glórias alemãs na Itália" que a história dos Hohenstaufen se transformou em lenda popular do povo alemão, fonte de numerosos romances e tragédias da época. A tendência torna-se violenta, agressiva, em Carlyle, enquanto no seu discípulo Froude[56] prevalece o nacionalismo, baseado na arte do grande prosador em reconstituir o passado;

---

51 Gino Capponi, 1792-1876.
Storia della Repubblica di Firenze (começada em 1849, publ. em 1875).
A. Reumont: *Gino Capponi.* Gotha, 1880 (trad. ital., 2 vols., Firenze, 1881).
G. Gentile: *Gino Capponi e la cultura toscana nel secolo decimonono.* Firenze, 1922.

52 François Mignet, 1796-1884.
Histoire de la révolution française (1824); *Introduction à l'histoire de la succession d'Espagne* (1835); *Antonio Pérez et Philippe II* (1845); *Histoire de Marie Stuart* (1851); *Charles-Quint, son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste* (1852-1854).
E. Petit: *François Mignet.* Paris, 1889.

53 Cf. "O fim do romantismo", nota 22.

54 Cf. "O fim do romantismo", nota 23.

55 Friedrich Ludwig Georg von Raumer, 1781-1873.
Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit (1823-1825).
W. Friedrich: *Friedrich von Raumer als Historiker und Politiker.* Leipzig, 1929.

56 James Anthony Froude, 1818-1894.
History of England from the Fall of Wolsey (1856-1869)
A. Cooper: *James Anthony Froude.* London, 1907.

o representante autorizado do catolicismo entre esses medievalistas é Montalembert, narrando a vida de santos e monges alemães e franceses, defendendo a tese de que a civilização moderna é obra da Igreja. O exemplo de Michelet, discípulo de Scott e democrata, revelará que o medievalismo não está fatalmente ligado a tendências reacionárias; e o que o democrata Michelet fez pela Idade Média francesa foi justamente o mesmo que fez pela Idade Média flamenga o católico Kervyin de Lettenhove[57], baseando-se nas crônicas pitorescas de Froissart. Mas o barão belga, filho de uma nação de pintores e comerciantes, já dá atenção devida às lutas de classe nas cidades medievais; aprendeu isso na historiografia de Thierry, que foi romântico pelo estilo, mas diferente pelo intuito: é o pai da historiografia política do liberalismo.

Por mais conservadores que sejam, os historiógrafos "scottianos" são, até certo ponto, progressistas, e sê-lo-iam mesmo se preconizassem apenas o progresso "orgânico", lento e espontâneo, que o próprio Burke admitira; são todos, direta ou indiretamente, discípulos de Herder, no qual aprenderam o "senso histórico", o senso das diferenças essenciais entre as épocas históricas. Esta conquista da historiografia romântica era, porém, continuamente ameaçada pela idéia do progresso, produzindo julgamentos anacrônicos, "atualizando" o passado; na filosofia de Hegel, aparecia toda a evolução passada como caminho de preparação para o presente; e entre os historiadores hegelianos encontrar-se-á de novo a arrogância "modernista" dos historiógrafos do século XVIII. Contra esse falso hegelianismo surgiu, protestando, a grande figura de Ranke[58]. O seu ponto de partida também

---

57 Joseph-Marie, baron de Kervyn de Lettenhove, 1817-1891.
Histoire de Flandre (1847-1855).
E. Kervyn de Lettenhove: *Le baron Kervyn de Lettenhove.* Bruges, 1900.

58 Leopold von Ranke, 1795-1886.
Fürsten und Voelker von Südeuropa im 16. und 17. Jahrhundert (1827); *Die römischen Päpste* (1834-1839); *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation* (1839-1847); *Französiche Geschichte, vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert* (1852-1861); *Englische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert* (1859-1868); etc.
H. Helmolt: *Leopold von Ranke.* Leipzig, 1907.
E. Simon: *Ranke und Hegel.* Berlin, 1928.
Th. H. von Laue: *Leopold Ranke: The Formative Years.* Princeton, 1950.

fora Scott: a leitura de *Quentin Durward* impressionou-o tanto como tinha impressionado Barante; mas, depois, a leitura da fonte do romance, a crônica de Commynes, chamou a sua atenção para a diferença entre ficção e verdade; e assim se formou o seu conceito da historiografia: seu objetivo foi dizer "o que aconteceu realmente". A serviço desse ideal criou o método crítico, a pesquisa nos arquivos e a apreciação cautelosa da fidedignidade dos documentos. Os interesses estéticos foram renegados. A idéia do progresso foi eliminada, afirmando-se que "todas as épocas estavam e estão igualmente perto de Deus". Ranke é o precursor da historiografia positivista, de coleção de "fatos sem idéias". Neste sentido, não pertence à época do romantismo; pertence a ela, no entanto, pelo fato de se ter iludido a respeito da sua própria teoria. A sua maneira de narrar os fatos, ele mesmo a caracterizou, falando de Guicciardini: "... assim como Ariosto no *Orlando Furioso*, o historiador tem na mão todos os fios, começando aqui, interrompendo-se, voltando-se para outro assunto e retomando o primeiro, mas não com a mesma liberdade do poeta". As obras de Ranke também são grandes romances, com a diferença que a lei da composição não é ditada pela imaginação, e sim pela documentação – esta seria a testemunha da realidade. Quanto ao conceito "realidade", porém, Ranke esqueceu-se da crítica epistemológica de Kant, hipostasiando o próprio processo histórico como última realidade acessível ao espírito humano. Nisso, Ranke é romântico; e no solo do seu positivismo *avant la lettre* crescerão as mais diversas teorias daquele processo, as hipotéticas "leis" da História.

A historiografia romântica não fora capaz da imparcialidade olímpica de Ranke; desejara ela reconstituir o passado, segundo o exemplo de Walter Scott; mas, revivificando a história, atualizou-a, modernizou-a, interpretando-a conforme as experiências políticas dos próprios historiadores e da sua época. Thierry[59], o historiador romântico por ex-

---

59 Augustin Thierry, 1795-1856.
Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands (1825); *Récits des temps mérovingiens* (1840); *Essai sur l'histoire de la formation et des progrès du tiers état* (1853).
A. Augustin-Thierry: *Augustin-Thierry d'après sa correspondance et ses papiers.* Paris, 1922.
G. Augustin-Thierry: *Les récit des temps mérovingiens.* Paris, 1929.

celência, é ao mesmo tempo o pai da historiografia política do liberalismo. Os seus *Récits des temps mérovingiens* apresentam um panorama impressionante das crueldades e infâmias de uma época de decadência: um romance histórico, à maneira de Walter Scott, nas cores ardentes de um quadro de Delacroix. Thierry não romanceou a História; mas à apuração dos fatos seguiu-se logo a explicação pela analogia entre a decadência merovíngia e a decadência pré-revolucionária; a substituição da dinastia merovíngia pelos *parvenus* carolíngios e a substituição da monarquia francesa pela ditadura napoleônica. Resultou uma teoria da história francesa: os fundamentos da nação foram lançados, quando os gauleses latinizados foram subjugados pelos invasores germânicos; e, desde então, a história da França é uma luta entre as duas raças, a aristocracia de origem germânica e a burguesia de origem gaulesa. Thierry, liberal e historiador do "Tiers état", é um precursor da interpretação marxista na História como luta de classes.

A sucessão imediata da historiografia romântica caberá à historiografia política dos liberais Thierry, Guizot, Macaulay e Grevinus que interpretarão as guerras e revoluções do passado como lutas internas entre governantes e oposicionistas; pensavam constantemente na Casa dos Comuns, reformada pela lei de 1832, e na Chambre des Députés do rei Louis-Philippe.

"Historiorafia política" tem outro sentido, nacionalista e romântico, entre nações que ainda não haviam passado pela revolução industrial: aí, a historiografia desempenha o papel político de definir a nacionalidade – o que constitui uma das funções do romantismo. Quando o poeta romântico, meio místico, Erik Gustaf Geijer[60] escreveu a história da Suécia, não saíram "anais do reino" e sim *Svenska folkets historia*, a "História do povo sueco"; não lhe importou a nação em sentido político, como centro dos acontecimentos históricos, mas o povo em sentido étnico, do qual

---

60 Erik Gustaf Geijer, 1783-1847.
Svenska folkets historia (1832-1836); *Minnen* (1834); *Skaldestycken* (1835).
J. Landquist: *Erik Gustaf Geijer, hans levnad och verk.* Stockholm, 1924.
E. Norberg: *Geijers väg fran romantik till realism.* Stockholm, 1944.

emana o caráter nacional. O historiador Palacký[61] viu-se mesmo obrigado a seguir o mesmo processo, porque o povo checo não tinha, havia séculos, existência política independente; aí, a realidade histórica estava apenas nas idéias de cuja realização a Providência teria encarregado aquele povo. A doutrina da "missão histórica" de que cada povo é encarregado pela Providência, encontrou repercussão profunda entre os eslavos, todos eles mais ou menos no mesmo caso dos checos, excetuados os russos. Na Rússia, país independente e poderoso, já havia uma "idéia realizada": a da autocracia tzarista. Celebrou-a Karamsim[62]. Fora poeta sentimental e ficcionista pré-romântico. Transformou-se em prosador de grande estilo retórico na sua "epopéia do tzarismo": não é a história do "povo" russo, mas a do seu "Império". Ali se revela a filiação estranha entre o torysmo saudosista de Walter Scott e o orgulho racial do futuro pan-eslavismo.

Na historiografia romântica distinguem-se duas tendências diferentes, inspiradas na mesma fonte. Em geral, a Europa conheceu Herder através de Burke; mas o progressismo nacional de Herder e o conservantismo evolucionista de Burke não coincidem inteiramente; e onde não foi possível separá-los posteriormente os conflitos íntimos não tardaram em se revelar. De origem herderiana é, principalmente, o medievalismo pitoresco, entusiasmado pelas catedrais e castelos: Raumer inspirou uma infinidade de romances e tragédias em torno dos Hohenstaufen; e Barante inspirou novamente o gosto pelos aspectos pitorescos da Idade Média, em Hugo, Vigny, Dumas père. Na linha do pensamento herderiano também está a expansão geográfica da literatura, a descoberta da Itália e da Espanha. Depois, a conquista literária dos sete mares; o fim do gênero de Walter Scott será o roman-

---

61 František Palacký, 1798-1876.
Geschichte von Boehmen (1836-1867).
J. Pekar: *František Palacký.* Praha, 1912.
O. Fisher: *As idéias e a obra de Palacký*. 2 vols. Praha, 1926-1927.

62 Nikolai Mikhailovitch Karamsin, 1765-1826. (Cf. "O pré-romantismo", nota 97.)
A pobre Lisa (1792); *História do Império Russo* (1818).
V. V. Sipovski: *Nicolai Mikhailovitch Karamsin.* Pettersburg, 1899.
R. Baechtold: *Karamsin's Weg zur Geschichte.* Zuerich, 1946.

ce marítimo e de aventuras, ao passo que os elementos "baixos" do gênero, herança do romance "gótico", engendraram uma renascença do "romantismo vulgar", romance de ladrões generosos e de espectros e assombrações; até o romance policial. De origem burkiana é, principalmente, o medievalismo conservador; mas a mistura com elementos herderianos, que também se evidencia no zelo folclorista da época, leva a conflitos irresolúveis, como no católico Manzoni, ou a misticismos nacionalistas, dos escandinavos e sobretudo dos eslavos.

A obra-prima do novo medievalismo pitoresco, à maneira francesa, é *Notre-Dame de Paris*, de Hugo[63]: com toda a falsidade "gótica" do enredo e dos personagens, é uma das maiores visões históricas que já se imaginaram; um Ensor iria ilustrar esse infernal sonho de febre da História. O personagem principal é, como em uma gravura de Ensor, a massa popular em torno da catedral, idéia que parece de Rousseau e provém, na verdade, de Herder. Na historiografia de Michelet voltará esse conceito democrático da História. À literatura ou subliteratura bastavam os elementos romanescos como em Dumas père[64]. Embora certos críticos ingleses teimem em encontrar valores literários na sua obra, admirando-lhe a "imaginação fecunda", Dumas père pertence à literatura só como fenômeno histórico. O seu romantismo degenerado é, na verdade, pré-romântico, "gótico"; nada mais "gótico" do que a sua peça *La Tour de Nesles*; e nada mais "gótico", também, do que os enredos dos seus romances. Este "medievalismo pitoresco" não é herderiano, é ante-herderiano e apenas pitoresco; assim como a fantástica massa popular em *Notre-Dame de Paris*, não tem nada com o povo francês da realidade. Na obra de Dumas père evidencia-se a tendência evasionista do medievalismo pitoresco; e ele mesmo indicou

63 Cf. "Romantismos em oposição", nota 74.

64 Alexandre Dumas père, 1802-1870.
Henri III et sa cour (1829); *Antony* (1831); *La Tour de Nesles* (1832); *Don Juan de Marana* (1836); *Kean ou Désordre et génie* (1836); etc.; – *Les Trois Mousquetaires* (1844); *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1845); *Vingt ans aprés* (1845); *La Reine Margot* (1845); etc.
H. Parigot: *Alexander Dumas.* Paris, 1901.
A. Craig Bell: *Alexandre Dumas.* London, 1950.
H. Clouard: *Alexandre Dumas.* Paris, 1955.

um dos endereços principais da viagem de evasão pós-romântica: a falsa Espanha de seu *Don Juan de Marana*.

A "lei" do evasionismo romanesco é a permanente expansão geográfica: conquista-se um país após outro, até a vista se perder no mar que rodeia a ilha da Utopia. Onde o evasionista chega, a realidade perde os contornos, transformando-se em sonho estético e, as mais das vezes, subliterário. Primeiro transformaram a Itália: no século XVIII, fora o país das antiguidades greco-romanas; no romance "gótico" já estrondearam os espectros. Depois, descobre-se a Itália dos artistas vivos, das tragédias de paixão, encantando pequenos-burgueses alemães, imitadores de Scott, como o talentoso Philipp Joseph Rehfues (*Scipio Cicala*, 1832). Esse caminho levará à *Cavalleria rusticana*. Os pintores franceses logo se cansaram da Itália; atravessaram o Mediterrâneo e descobriram a Argélia. Os literatos franceses preferiram atravessar os Pirineus. Ao século XVIII, a Espanha apresenta-se como o país atrasado da Inquisição. O esquisitão inglês Borrow[65], distribuindo bíblias protestantes na Espanha catolicíssima, grande amigo e conhecedor dos ciganos, ainda não chegou a conhecer nenhuma Carmen; na penetração da alma popular alheia ajudou-o um senso de humor fieldinguiano que faz dos seus livros uma das leituras mais deliciosas em língua inglesa. Humorismo já não se encontra na Espanha pitoresca dos românticos franceses, nas tragédias melodramáticas de Hugo e Dumas père, no boemismo pouco autêntico de Musset; é uma Espanha de superfície colorida, ainda a de Mérimée, em que a frieza do estilo não esconde de todo o horror "gótico" dos enredos. Depois, o imperialismo literário apodera-se dos mares, nos livros de leitura juvenil de Marryat[66], que pode alegar circunstâncias atenuantes: os seus marujos continuam a estirpe dos

---

65 George Borrow, 1803-1881.
The Zincali (1841); *The Bible in Spain* (1843); *Lavengro* (1851).
E. Thomas: *George Borrow, the Man and His Books.* 2.ª ed. London, 1920.
S. M. Elam: *George Borrow.* New York, 1929.
M. Armstrong: *George Borrow.* London, 1950.

66 Frederick Marryat, 1792-1848.
Peter Simple (1834); *Jacob Faithful* (1834); *Japhet in Search of a Father* (1836); *Mr. Midshipman Easy* (1836); *Masterman Ready* (1841-1842).
O. Warner: *Captain Marryat. A Rediscovery.* London, 1953.

pícaros marítimos de Smollett e já obedecem a mais do que um ponto do código de honra de Conrad; e em Marryat há algo do saudosismo da "marinha antiga", dos veleiros, como em Cooper. Depois surgem várias possibilidades: as fantasias técnicas de um Jules Verne e de Wells, o exotismo decadentista de um Loti; e até é possível a fina arte de Stevenson[67]: é certo que ele fez literatura infantil, "virginibus puerisque"; mas os seus romances de aventuras, "góticos", não constituem a sua obra inteira. O evasionismo paisagístico dos seus livros sobre o Pacífico é muito mais fino do que o de Loti, e os dois romances de ambiente escocês – *The Master of Ballantrae* e *Weir of Hermiston* – revelam o último e digno sucessor de Walter Scott; são obras-primas. Sonhando, imaginando, Stevenson foi o último dos românticos; escrevendo, foi o último clássico da prosa inglesa.

O elemento "gótico", fantástico, em Stevenson revela-se, sobretudo, no seu romance policial – *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – em que imitou conscientemente o maior narrador do romantismo alemão. Mas assim não está suficientemente definida a arte estranha de E. T. A. Hoffmann[68]. As origens são indubitavelmente "góticas"; *Die Elixiere*

---

67 Robert Louis Stevenson, 1850-1894.
Virginibus puerisque (1881); *Familiar Studies of Men and Books* (1882); *The Treasure Island* (1883); *Kidnapped* (1886); *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886); *The Master of Ballantrae* (1889); *Island Night's Entertainment* (1893); *The South Seas* (1896); *Weir of Hermiston* (1896).
F. R. Swinnerton: *Robert Louis Stevenson. A Critical Study.* London, 1914.
I. A. Stewart: *Robert Louis Stevenson, Man and Writer.* London, 1924.
D. Daiches: *Robert Louis Stevenson.* Norfolk, Conn., 1947.
M. Mc Loren: *Stevenson and Edinbourg.* London, 1951.
V. C. Furnas: *Voyage to Windward. The Life of Robert Louis Stevenson.* London, 1952.

68 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822.
Fantasiestücke in Callots Manier (1814-1815); *Die Elixiere des Teufels* (1815); *Nachtstücke* (1817); *Die Serapionsbrüder* (1819-1821); *Prinzessin Brambilla* (1821); *Lebensansichten des Kater Murr* (1820-1822); *Meister Floh* (1822).
Edição por W. Harich, 15 vols., Weimar, 1924.
G. Ellinger: *Hoffmanns Leben und Werke.* Hamburg, 1894.
W. Harich: *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers.* 2 vols. Berlin, 1920.
R. Bottacchiari: *E. T. A. Hoffmann, novelliere.* Firenze, 1922.
E. Heilborn: *E. T. A. Hoffmann.* Berlin, 1926.

des Tenfels (*As Drogas do Diabo*) é mesmo o melhor de todos os romances "góticos", é a história de um monge, possuído do Diabo e levado até ao incesto, narrada com tanta habilidade, mesmo diabólica, que até ao leitor mais desabusado de hoje se arrepiam os cabelos. Hoffmann abusou mesmo dessa capacidade de sugerir espanto e angústia. Na coleção *Die Serapionsbrüder* (*Os Irmãos Serapião*) encontram-se, ao lado de uma obra-prima comovente, "Rat Krespel", ao lado de excelentes contos históricos, à maneira de Walter Scott ("Doge und Dogaressa", "Meister Martin"), ao lado de contos de humorismo fascinante ("Die Fermate", "Die Brautwahl"), também vários contos medíocres, escritos às pressas para divertir ou assustar o público e ganhar dinheiro. O estilo lamentável de Hoffmann, um dos piores de que jamais se serviu um grande escritor, também o denuncia como um dos iniciadores da literatura industrializada em língua alemã. Mas esse defeito desaparece nas traduções; e Hoffmann é, ao lado de Goethe e Heine, um dos poucos escritores alemães de repercussão universal: é inconfundível a sua influência em Gogol, Poe, Baudelaire, Bécquer, Stevenson. Menos conhecida é a sua influência sobre a música; não existe nenhum escritor em que tantos compositores tivessem procurado inspiração para óperas. De contos de Hoffmann descendem o *Tannhauser*, de Wagner, *Coppelia*, de Delibes, *Die Brautwahl*, de Busoni, e inúmeras outras óperas, menos felizes; e um personagem de Hoffmann, o fantástico maestro Kreisler, exerceu influência profunda sobre o estilo de vida e arte de Schumann e Berlioz. Afinal, o próprio Hoffmann tornou-se herói de ópera, em *Contes d'Hoffmann*, de Offenbach. Nenhum outro escritor soube como ele traduzir em palavras impressões musicais, em contos tão extraordinários como "Ritter Gluck" e "Don Juan". Excelente crítico musical, o primeiro que reconheceu a grandeza e significação de Beethoven, Hoffmann foi ao mesmo tempo um compositor genial; a sua ópera *Undine* chegou a honras póstumas bem merecidas. Contudo, literatura e música

---

I. Mistler: *La vie d'Hoffmann.* Paris, 1927.

K. Willimzik: *E. T. A. Hoffmann. Die drei Reiche seiner Gestaltenwelt.* Berlin, 1939.

B. van Eysselsteyn: *E. T. A. Hoffmann, der verteller der romantiek.* Haag, 1944.

H. W. Hewett-Thayer: *Hoffmann, Author of the Tales.* Princeton, 1948.

J. Mistler: *Hoffmann, le fantastique.* Paris, 1950.

não esgotaram os talentos desse sujeito extraordinário, pintor muito bem dotado, caricaturista, diretor de teatro, que introduziu Calderón no palco alemão, boêmio dissoluto, bebedor apaixonado – o protótipo do artista romântico. Esse mesmo Hoffmann, artista, visionário e bêbedo de noite, era de dia um funcionário modelar, um dos juízes mais honrados e – em tempos difíceis de reação política – dos mais independentes que houve jamais na Prússia. Levou verdadeira existência dupla, como o Dr. Jekyll e Mr. Hyde da novela de Stevenson; e transfigurou essa sua condição humana na composição singular do romance *Kater Murr*, em que as páginas são escritas, alternadamente, uma pelo fantástico maestro Kreisler e a outra pelo gato Murr, encarnação do prosaísmo burguês.

A dissociação da personalidade de Hoffmann é sintoma de um romantismos de evasão extremo. Hoffmann é, ao mesmo tempo, escritor industrializado, na sua existência diurna, e artista fantástico, na sua existência noturna. O primeiro criou espectros para uso dos burgueses; o outro viu espectros de verdade, tremeu em angústias terríveis como as crianças, no seu conto espantoso "Der Sandmann"; e porque viu realmente os espectros, soube descrevê-los com o realismo de um Balzac, assustando-nos. A própria realidade transfigurou-se-lhe de maneira inédita; a cinzenta e prosaica cidade de Berlim, então muito provinciana, aparece nos seus contos como um inferno de diabos inquietantes e às vezes cruelmente humorísticos; tanto mais inquietantes que Hoffmann indica como endereço dos seus espectros os nomes de ruas e casas realmente existentes – o único escritor europeu, antes de Zola que se tornou tão naturalista. O contraste fortíssimo entre o naturalismo do ambiente e o pavor das aparições – eis o recurso supremo da arte de Hoffmann. Os efeitos humorísticos e os terrores fantásticos confundem-se nele porque têm a mesma raiz: é a invasão da vida burguesa e normal pelas criaturas e monstros do "lado noturno da Natureza" – título de livro do autor que, a par dos romances "góticos" e do humorismo de Jean Paul, exerceu maior influência sobre Hoffmann: Gotthilf Heinrich Schubert, o filósofo romântico da Natureza. Hoffmann pertence, em certo sentido, ao romantismo de Iena. O sonho de uma vida puramente estética não encontrou expressão mais fantástica, mais encantadora do que no conto "Prinzessin Brambilla", inspirado pelos desenhos de Callot e pelas comédias de Carlo Gozzi. E a obra-prima de Hoffmann, *Der goldene Topf* (*O Pote de Ouro*), símbolo da

existência do artista no mundo da prosa, foi chamado, por Baudelaire, "o mais completo tratado de estética".

Em Hoffmann separam-se os caminhos. De um lado, a transformação do romantismo em mero espetáculo, comercialmente explorado, para as grandes massas de leitores; do outro lado, a subida para as alturas onde o pensamento de Novalis se encontra com a arte de Baudelaire.

O caminho da vulgaridade foi iniciado por Bulwer[69], o autor notório de algumas das obras mais divulgadas da literatura universal, como o romance "histórico" *The Last Days of Pompeii*, produto de um literato habilíssimo, situado entre Scott e Sienkiewicz. Mas esse aspecto não é o único do narrador *virtuose*. *The Caxtons*, escrito no estilo de Fielding e Smollett, vale pelo humorismo, embora algo artificial; *Zanoni*, obra de grande influência sobre o movimento ocultista na Inglaterra, representa "o lado noturno"; *Eugene Aram* é um engenhoso romance policial, passando-se na Inglaterra do século XVIII, e iluminado por alguns raios de poesia pré-romântica. *Falkland* e *Pelham*, os melhores romances de Bulwer, inspiraram-se mesmo em *Werther* e *René*, vistos pelos olhos aristocrático-ingleses de Byron. Em Bulwer revela-se bem a relação entre certos gêneros "modernos" de "romantismo vulgar" e o pré-romantismo. A mesma relação existe, embora menos evidente, em Wilkie Collins[70], o inventor dos romances policiais mais engenhosos em língua inglesa. A composição e estrutura desses romances é, aliás, magistral e invejável. Mas Collins já passara pela influência do seu amigo Dickens; é muito diferente do romance policial de

69 Edward George Earl Lytton Bulwer-Lytton, 1803-1873.
Falkland (1827); *Pelham* (1828); *Eugene Aram* (1832); *The Last Days of Pompeii* (1834); *Rienzi or The Last of the Tribunes* (1835); *Zanoni* (1842); *The Caxtons* (1849); *A Strange Story* (1862); etc., etc.
T. H. S. Escott: *Edward Bulwer, First Lord Lytton.* London, 1910.
E. B. Burgum: *The Literary Career of Edward Bulwer, Lord Lytton.* Springfield, Ill., 1924.

70 William Wilkie Collins, 1824-1889.
The Woman in White (1860); *Armadale* (1866); *The Moonstone* (1868), etc.
T. S. Eliot: "Wilkie Collins and Dickens". (In: *Selected Essays.* 2.ª ed. London, 1941.)
D. L. Sayers: *Wilkie Collins.* London, 1941.
K. Robinson: *Wilkie Collins.* London, 1951.
R. Ashley: *Wilkie Collins.* London, 1952.

Poe, que neste gênero também manifestou a inteligência brilhante que irá inventar a teoria da poesia "pura", de mística nem sempre autêntica.

Com exceção de pequenos grupos de poetas suecos e poloneses, não se pode falar em mística durante a primeira metade do século XIX. O grande movimento místico do pré-romantismo fragmentou-se, na nova era, em certo número de existências isoladas, atomizadas, cada uma como que sozinha perante o mistério. Dos poetas de evasão mística, muitos não foram reconhecidos ou descobertos antes da época simbolista, ou mesmo só o foram pelos surrealistas: Stagnelius, Nerval, Slowacki participaram do destino póstumo de Novalis, sendo considerados durante a maior parte do século XIX como cantores "frágeis", infelizmente um pouco lunáticos, filhos pródigos da "Lake Poetry". Esta última classificação não está, aliás, de todo errada: constituem o "missing link" entre a "Lake Poetry" e o simbolismo. Reúnem os processos poéticos do simbolismo e a filosofia "lakista", quer dizer, a estética mística de Coleridge, por detrás do qual aparecem os cientistas místicos alemães, como Gotthilf Heinrich Schubert, e, enfim, Novalis. A coerência relativa dos grupos sueco e polonês deve-se a influências especiais: a de Swedenborg na Suécia, a do messianismo político-religioso na Polônia. Mas as origens são, em todos os casos, alemãs.

As origens filosóficas do misticismo romântico foram esclarecidas – até onde a palavra é conveniente – pelos estudos de Albert Béguin[71], explicando assim a existência singular de certa poesia francesa, do germanizante Nerval, de Baudelaire e até do surrealismo, ao lado do "romantismo" tão diferente dos Vigny, Hugo e Musset. Na origem encontra-se o estudo dos sonhos pelos inquietos Lichtenberg e Moritz; depois, a "ciência romântica" ocultista, de Gotthilf Heinrich Schubert e dos outros, culminando na nobre figura de Carus[72], grande médico, que modelou a sua vida

71 A. Béguin: *L'âme romantique et le rêve.* 2 vols. Marseille, 1937.

72 Carl Gustav Carus, 1789-1869.
Vorlesungen über Psychologie (1831); *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* (1831); *Goethe, zu dessen näherem Verständnis* (1843); *Psyche* (1846); *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* (1865-1866).
Chr. Bernoulli: *Die Psychologie von C. G. Carus und deren geistesgeschichtliche Bedeutung.* Jena, 1925.
S. von Arnim: *Carl Gustav Carus, sein Leben und Werken.* Dresden, 1930.

intencionalmente pelo exemplo de Goethe, em cuja filosofia da Natureza descobriu a lei da polaridade, reencontrando-a nos movimentos do subconsciente. Na psicologia de Carus anunciam-se futuros pensamentos de Freud, transfigurados pela mesma poesia que se manifesta nas paisagens românticas de Carus que também era pintor, e nas suas magníficas descrições dos arredores de Dresden, na sua autobiografia – a mesma paisagem, aliás, em que se passa *Der goldene Topf*, de E. T. A. Hoffmann. Carus sobreviveu a si mesmo; a figura do goethiano e romântico octogenário era quase inconcebível na época de Darwin e do jornalismo liberal de 1860. Mas sempre já foi surpreendentemente limitada, depois de Novalis, a repercussão dessa mística na Alemanha. O *pendant* literário de Carus é E. T. A. Hoffmann; nos outros só há vestígios da mesma mentalidade em Tieck, Arnim, Kleist e Eichendorff, e, às avessas, em Heine. A rigor, só um poeta alemão depois de Novalis pode ser considerado místico: Brentano; e este não se tornou ocultista, mas católico.

Clemens Brentano[73], renano turbulento, que tinha a poesia no corpo como outros têm o Diabo, apareceu em Iena quando o círculo romântico estava desaparecendo. Ninguém parecia representar melhor as intenções dos Friedrich Schlegel e Tieck: uma farsa agressiva contra

---

73 Clemens Brentano, 1778-1842. (Cf. nota 113.)

Godwi (1801); *Ponce de León* (1801); *Des Knaben Wunderhorn* (com Arnim, 1805-1808); *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* (1811); *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1811); *Kantate auf den Tod der Königin Luise* (1811); *Die Gründung Prags* (1815); *Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl* (1817); *Die mehreren Wehmüller und ungarinshchen Nationalgesichter* (1817); *Aus der Chronica eines fahrenden Schülers* (1818); *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi* (1833); *Gesammelte Schriften* (as obras precedentes, e: *Weltliche Gedichte; Geistliche Gedichte; Die Erfindung des Rosenkranzes;* 1852-1855).

J. B. Diel e W. Kreiten: *Clemens Brentano, ein Lebensbild.* 2 vols. Freiburg, 1877-1878.

G. Mueller: *Brentanos Romanzen vom Rosenkranz.* Göttingen, 1922.

L. Vincenti: *Brentano. Contributo alla caratteristica del romanticismo germanico.* Torino, 1928.

R. Guignard: *Un poète romantique allemand: Clemens Brentano.* Paris, 1933.

W. Pfeiffer-Belli: *Clemens Brentano. Ein romantisches Dichterleben.* Freiburg, 1949.

os "filisteus" e uma comédia espirituosíssima à maneira espanhola, *Ponce de León*, talvez a peça mais "latina" da literatura alemã, afirmaram-no como "romântico" no sentido da vagabundagem boêmia, fora de todas as possibilidades da vida econômica. No conto humorístico "Wehmüller" narrou Brentano, mais tarde, as tolices de artista daqueles dias; e em outro, "Chronica eines fahrenden Schülers" ("Crônica de um Escolar Viajante"), retratou-se a si mesmo, viajando de cidade para cidade, assustando os burgueses, logrando os hoteleiros, oferecendo serenatas às moças – aliás, canções de uma musicalidade tão harmoniosa como nem Goethe nem Eichendorff souberam cantar, verdadeiros *lieds* populares à maneira dos *lieds* autênticos que Brentano, junto com seu amigo Arnim, colecionou e publicou em *Des Knaben Wunderhorn*. Brentano era artista acima e fora das doutrinas de Schlegel e dos artifícios de Tieck, e os ienenses sentiram a distância que os separava. *Godwi*, o romance inacabado de Brentano, chegou a aborrecê-los, pela confusão intencional do enredo e pelo aparente cinismo das confissões sexuais; o poeta não era, como eles, um homem do século XVIII, mas de uma nova geração, um sonhador da estirpe de Novalis, um "romântico das profundidades da alma"; e não era um libertino aristocrático, polido, mas uma natureza devastada e devastadora. Distinguiu-se de Novalis pelo gênio diabólico, ou antes, patológico. A vida de Brentano, incapaz de enquadrar-se na sociedade humana, é uma série de aventuras eróticas, casamentos errados, divórcios, tolices e tragédias, até chegar, um dia, o colapso de nervos e a conversão, ou antes a reconversão à fé dos antepassados. A literatura acabara. Brentano passou anos e anos perto da cama da religiosa estigmatizada Katharina Emmerich, anotando-lhe as revelações sobre a Paixão de Nosso Senhor, publicando-as num dos livros de edificação mais divulgados em todo o mundo. Quando morreu, o brilhante poeta de outrora estava completamente esquecido. Sobreviveu-lhe o nome apenas como colecionador dos *lieds* populares do *Wunderhorn*; e a sua memória só foi cultivada por alguns padres renanos que o apresentaram como exemplo edificante de pecador arrependido.

Na verdade, Brentano é o único poeta alemão, comparável aos Nerval, Keats, Stagnelius, Slowacki, e superior até pela arte da música verbal. Os *lieds* do *Wunderhorn* também não são transcrições fiéis, mas antes

versões feitas por um grande artista, como revela a comparação de uma conhecida canção anônima com a forma que ele lhe deu –

> "Es ist ein Schnitter, der heisst Tod,
> Er mäht das Korn, wenn's Gott gebot..."

– na qual a música fúnebre dos muitos "o" lembra o emprego parecido das vogais no soneto "On the late Massacre in Piedmont", de Milton. Na cantata sobre a morte da rainha Luísa da Prússia chegou Brentano ao cume da musicalidade da qual a língua alemã é capaz, e ao mesmo tempo à expressão de uma mística quase dantesca, personificando de maneira tremenda a Morte:

> "Weh! Sein Fuss steht im Staub
> Sein Haupt in Mitternacht...
> Ohn' Erbarmen
> In den Armen
> Tragt er die kindische,
> Taumelnde Welt!
> Tod – so heisst er!"

Eis o reverso de uma poesia "existencial" da qual já se disse: "Brentano não era um poeta, mas um poema." Escapou a esse esteticismo perigoso pela conversão. Deixou dois grandes monumentos da sua inquietação: a tragédia lendária *Die Gründung Prags* (*A Fundação de Praga*), influenciada por Zacharias Werner, documento impressionante da sua ânsia de encontrar, nos estados primitivos da civilização, a verdade não falsificada; e, já além desse pré-romantismo, o poema narrativo *Die Erfindung des Rosenkranzes* (*A Invenção do Rosário*), um *Fausto* católico, não confuso – como se pensou antigamente – mas hermético. Nas suas últimas poesias religiosas chegou Brentano a uma "poésie pure", sem sentido lógico, mero agrupamento de símbolos místicos, sendo a sintaxe substituída pela música do inevitável:

> "O Stern und Blume, Geist und Kleid,
> Lieb', Leid um Zeit und Ewigkeit".

Brentano foi uma figura solitária na literatura alemã do seu tempo, então ainda imbuída de espírito luterano; o próprio luteranismo não favorece as expansões místicas nem as expresões símbólicas. Precisava-se, para tanto, de um dogma heterodoxo, de um "mito". Aos suecos, também luteranos, forneceu-o a memória ainda fresca das visões de Swedenborg, misturando-se com o entusiasmo pré-romântico de Shaftesbury, o panteísmo neoplatônico de Giordano Bruno, transmitido por Schelling, e com a filosofia da natureza de Novalis – mistura que dá ao romantismo sueco uma feição singular[74]. O modelo literário de Atterbom[75] foi Tieck, do qual imitou os "dramas" fantásticos, enchendo-os com um lirismo hermético, à maneira de Novalis, sacrificando o sentido lógico à música das palavras. Atterbom também era teórico: empregou os termos da filosofia schellinguiana para encontrar um sentido cristão na mitologia nórdica; o hermetismo musical da sua poesia pretende simbolizar a dissolução da realidade material em harmonia das esferas. Atterbom está bastante perto de Poe; mas o ambiente poético da sua época e da sua terra não o isolou tanto como ao americano; e a nova língua poética que criara encontrou logo a realização plena em Stagnelius[76], o poeta mais genial da literatura sueca. Gênio extraordinário foi necessário, com efeito, para agüentar e transfigurar em poesia a angústia febril em que Stagnelius se debatia. Por fora,

---

74 A. Nilsson: *Svensk Romantik*. Stockholm, 1916.

75 Daniel Atterbom, 1790-1855.
Blommorna (1812, 1838); *Lycksalighetens Ö* (1824-1827); *Fogel Bla* (1830); *Svenska Siare och Skalder* (1841-1855)
F. Vetterlund: *Fogel Bla*. 2 vols. Stockholm, 1900-1902.
F. Vetterlund: *Lucksalightens Ö*. Stockholm, 1924.
H. Frykenstedt: *Daniel Atterbom*. 3 vols. Lund, 1951-1955.

76 Erik Johan Stagnelius, 1793-1823.
Vladimir den store (1817); *Liljor i Saron* (1821-1822); *Bacchanterna* (1822); *Samlade Skrifter* (*Blenda; Sigurd Ring; Wisbur; Riddartornet; Torsten Fiskare*, etc.; 1824-1826).
F. Böök: *Erik Johan Stagnelius*. Stockholm, 1919.
S. Ederblad: *Studier i Stagnelius' romantik*. Stockholm, 1923.
O. Holmberg: *Sex kapitel om Stagnelius*. Stockholm, 1941.
F. Böök: *Stagnelius än en gang*. Stockholm, 1942.

era um poeta cristão, de exaltações místicas; encontrou em Chateaubriand o enredo de uma tragédia cristã, *Martyrerna* (*Mártires*), na qual exprimiu o desejo ardente do sacrifício no altar de Deus; mas essa tragédia está incluída num volume que é, no mais, uma coleção de poesias líricas, *Liljor i Saron*, nas quais as expressões bíblicas do cântico não ocultam, antes revelam, o erotismo mais ardente; Stagnelius levou duas existências: a de um funcionário civil da Igreja sueca e poeta cristão; e outra, noturna, de poeta pagão e homem quase patologicamente debochado. Stagnelius lembra um pouco Keats, também pelo estilo classicista em que tratou assuntos da história heróica escandinava. Mas o neoplatonismo impôs-lhe uma disciplina ascética que o poeta inglês ignorava. Stagnelius pretendeu combater, de qualquer maneira, o erotismo ou antes sexualismo que lhe consumiu o corpo: pelas exaltações da fé; pela disciplina classicista; até pelo realismo popular na comédia *Torsten Fiskare*, e pela ironia, em epopéias herói-cômicas. A última solução foi o gnosticismo: se o homem é um anjo caído, preso ao corpo impuro, então se explicam as tentações da carne. Além de Swedenborg e Schelling, Stagnelius estudara a filosofia de Boehme, e o drama *Bacchanterna*, que trata dos mistérios de Orfeu, indica o ponto final do seu pensamento: um orfismo antinomista. Daí será só um passo para o romantismo imoralista, revolucionário, de Almquist.

Analogias existem entre o romantismo sueco e o romantismo polonês: o mesmo entusiasmo religioso, o mesmo erotismo meio místico, a mesma tendência para a sublimação musical da língua, sobretudo em Stagnelius e Slowacki. A diferença reside nas teorias místicas: entre os suecos, o neoplatonismo schellinguiano, que se afasta por completo na Terra; entre os poloneses, o messianismo de Hoene-Wronski e Towianski, que considera a Polônia martirizada pela Rússia czarista como sacrifício no altar de uma nova Igreja da futura Humanidade eslava. Este patriotismo místico era tão forte entre os poloneses que os espíritos mais diferentes aderiram: o byroniano meio classicista Mickiewicz, o lamartiniano byronizado Slowacki, o católico conservador Krasinski – os três maiores poetas da Polônia romântica, contemporâneos todos, de modo que nada parece mais conveniente do que considerá-los como um conjunto magnífico: os historiadores da literatura fizeram sempre assim. Mas é, mais uma vez, uma "fable convenue". O conservador Krasinski é diferente dos outros, que são

revolucionários, pela ideologia política; e o mesmo messianismo que fortaleceu o entusiasmo patriótico de Mickiewicz, levou Slowacki, enfim, a reinos celestes fora das preocupações nacionais. Talvez não fosse o "mesmo" messianismo? Com efeito, o messianismo utópico de Hoene-Wronski não é idêntico ao messianismo teosófico de Towianski[77], que se parece bastante com a teosofia de Swedenborg. Não Hoene-Wronski, mas Towianski foi o grande acontecimento na vida de Slowacki, ao passo que Mickiewicz rompeu mais tarde com o profeta, que se negou às visões de reformas democráticas. A análise estilística confirma a diferença: Mickiewicz é, como Byron, classicista pela expressão, e a nação compreendeu-o imediatamente, enquanto que Slowacki só será apreciado pelos simbolistas.

Slowacki[78] é um dos grandes poetas da literatura universal; um daqueles que, como Hölderlin e Nerval, sofreram interpretação errada como "sonhadores infelizes", adolescentes meio femininos, os "fracos" ao lado dos fortes Goethe, Hugo e Mickiewicz. O que sempre se admitiu em Slowacki foi a magnificência da sua linguagem, a combinação fascinante de melancolia desesperada e exotismo colorido. Slowacki teria sido uma espécie de Lamartine oriental; e algumas das suas obras justificam essa apreciação: *Anheli* e *O pai dos Pestíferos em El Arish* – obras da sua mocidade, por sinal, e as mais populares na Polônia. No convívio dos poetas maiores, Slowacki foi admitido, porque não se fechou à desgraça

77 Andrzej Towianski, 1799-1878.
M. B. Begey: *Vita e pensiero di Andrea Towianski*. Milano, 1918.

78 Juljusz Slowacki, 1809-1849.
Maria Stuart (1830); *Poesias* (1832-1833); *Kordian* (1833); *Balladyna* (1834); *Na Suíça* (1836); *O pai dos pestíferos em El-Arich* (1838); *Anheli* (1838); *Beatrice Cenci* (1839); *Lilla Weneda* (1839); *Três poemas* (1839); *Mazeppa* (1840); *Benjowski* (1841); *Padre Marek* (1843); *Rei Espírito* (1847).
Edição por I. Kleiner, 16 vols., Warszawa, 1924-1932.
J. Tretiak: *Juljusz Slowacki*. 2 vols. Kraków, 1904.
J. Kleiner: *Juljusz Slowacki*. 4 vols. Warszawa, 1919-1927.
T. Grabowski: *Juljusz Slowacki*. 2.ª ed. 2 vols. Kraków, 1920-1926.
W. Lednicki: *Jules Slowacki*. Paris, 1927.
S. Treugutt: *Julius Slowacki, romantic poet*. London, 1954.
M. Kridl: *The Lyric Poems of Julius Slowacki*. London, 1958.

da pátria polonesa e aos sentimentos patrióticos: *Kordian* é uma grande acusação, no estilo de Mickiewicz e no espírito de Byron; a influência deste último é evidente no orientalismo de *Mazeppa*, até no assunto que o inglês também tratou. Slowacki sucumbiu com facilidade a sugestões e influências. Desiludindo-se do nacionalismo arrogante e sempre derrotado dos aristocratas poloneses, tornou-se byroniano no sentido das sátiras radicais do inglês, imitando o *Don Juan*, na epopéia irônica *Benjowski*, sátira tremenda contra aristocratismo e clericalismo. Os poloneses não gostaram nunca dessa heresia. Preferiram colocar Slowacki, como "poeta menor" ao lado de Mickiewicz; mais ou menos assim como os ingleses do século XIX colocaram Shelley ao lado de Byron. A confusão foi sugerida por mais uma comunidade de assuntos, as duas tragédias *Beatrice Cenci*, uma de Shelley e outra de Slowacki. O que este último escreveu depois da conversão ao misticismo de Towianski, foi considerado como sonho de febre de um espírito perturbado. Com efeito, *Rei Espírito*, a última obra e obra máxima de Slowacki, parece monstruosa; a esperada vitória, no fim, do Espírito sobre o terrível tirano Popiel não é capaz de atenuar a impressão assustadora da obra, nem tampouco a interpretação como metempsicose purificadora do povo polonês através de pecados e sofrimentos inéditos. Mas Slowacki já antes havia escrito tragédias enormes e confusas assim: *Balladyna* e *Lilla Weneda*, cheias de belezas líricas, mas de enredo pouco claro. Em todo caso, não era possível reduzi-lo a "sonhador inofensivo".

A originalidade de Slowacki não reside no pensamento, mas na sua linguagem: é ele o criador da poesia polonesa moderna. No resto, foi um letrado cultíssimo, aberto a todas as influências, um espírito livresco em que as idéias e formas de todas as literaturas e civilizações se encontraram. Um "poet's poet". Nas influências que se sentem em Slowacki, é possível distinguir várias camadas. Primeiro, as influências de leitura que lhe forneceram motivos literários: de Calderón – do qual traduziu *El príncipe constante* – provém a construção "colossal" das suas tragédias; de Shakespeare, especialmente do *Midsummer-Night's Dream*, o gosto da *féerie*; do seu confrade polonês Malczewski, o exotismo ucraniano. Depois, a forma literária, que ele aprendeu na maior influência poética do seu tempo, em Byron. Enfim, a atitude visionária, na qual imitou, conscientemente,

Dante. Mas tudo isso não se refere à substância. No fundo, Slowacki é um "Lake Poet", não no sentido de Lamartine, mas no sentido de Coleridge; em toda a poesia ocidental, é *Kubla Khan* o único produto que poderia ser de Slowacki. Ao sincretismo literário de Slowacki corresponde o seu sincretismo religioso, comparável ao de Hölderlin e Nerval. Slowacki já é simbolista; e só os simbolistas o entenderão. Compreende-se que tenha participado desse destino o seu único sucessor, o poeta-pintor Norwid[79], que levou no exílio parisiense uma existência estranha, pintando, tocando magistralmente Chopin, desperdiçando a sua fortuna, acabando como esquisitão esquecido. Os seus quadros não têm nada com a sua poesia; são doces como os de Ary Scheffer, com alguns raios de luz, à maneira de Corot. O outro lado da sua existência exprimiu-se em contos hoffmannescos – "Flores Brancas", "Flores Pretas" – que assustaram os contemporâneos. A sua poesia, confusa, caótica até, iluminada por inspirações surpreendentes, foi redescoberta só depois de 1900 pelo simbolista Zenon Przesmycki; comparam-na à de Nerval, e os contos, aos de Nodier.

A poesia de evasão mística constitui na França um rio intermitente entre o pré-romantismo de Rousseau e Chateaubriand e o romantismo de Hugo. A mística novalisiana, apoiada pelas especulações de Maine de Biran, aparece só de maneira mais ou menos oculta: em Sénancour[80], escondida sob as aparências do wertherismo de um emigrante desesperado; apenas certos ingleses lhe sentiram o sentimento religioso, como Matthew Arnold,

---

79 Cyprian Norwid, 1821-1883.
Promethidion (1851); *Poesias* (1863); *O piano de Chopin* (1865); *Obras* (*Quidam; Stigma; Flores brancas; Flores pretas,* etc., 1885); *Cleópatra* (publ. por Z. Przesmycki, 1905).
Edição por St. Cywinski, 8 vols. Kraków, 1912-1914.
V. Krechowiecki: *Cyprian Norwid*. 2 vols. Kraków, 1909.
F. Schoell: "Etudes sur Norwid". (In: *Europe Centrale,* 1932/XII.)
Z. Falkowski: *Cyprian Norwid*. Warszawa, 1933.
I. Garbaczewska: *Cyprian Norwid*. Warszawa, 1948.

80 Etienne Pivert de Sénancour, 1770-1846.
Obermann (1804).
I. Merlant: *Senancour, poète, penseur religieux et publiciste, sa vie, son oeuvre, son influence*. Paris, 1907.

que afirmou ter lido cinco vezes o romance *Obermann*. Sob outro disfarce apareceu o misticismo em Nodier[81], o presidente espirituoso do primeiro cenáculo romântico. Parece ter tido medo de revelar-se aos franceses zombadores, e deu-se como *blagueur*, quando acreditava seriamente na significação dos seus sonhos. Assim, o autor de *Smarra* e *Trilby* ficou como uma espécie de sub-Hoffmann, iludindo os franceses a respeito do sentido do misticismo alemão. Os que pretenderam aderir a este, ficaram comprometidos como "fantasistas nebulosos", se não conseguiram aparecer como inspirados pelo Diabo, tal como Aloysius Bertrand[82], o precursor do "poema em prosa" de Baudelaire, e precursor, através de Lautréamont, dos surrealistas.

Nerval[83] atribuiu suas visões a uma origem diferente; e pagou caro. Em vários manuais da história literária francesa o nome de Nerval não aparece; em outros, é tratado como "poeta menor", autor das *Odelettes*

---

81 Charles Nodier, 1783-1844.
Le peintre de Salzbourg (1803); *Jean Sbogar* (1818); *Laure Ruthwen ou Les vampires* (1820); *Smarra ou Les démons de la nuit* (1821); *Trilby* (1822); *La Fée aux miettes* (1832), etc.
M. Salomon: *Charles Nodier et le groupe romantique*. Paris, 1908.
I. Larat: *Tradition et exotisme dans l'oeuvre de Charles Nodier.* Paris, 1925.
P. G. Castex: *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris, 1951.

82 Aloysius Bertrand, 1807-1841.
Gaspard de la Nuit (1842).
J. Charles-Pavie: *Aloysius Bertrand*. Paris, 1911.
C. Sprietsma: *Aloysius Bertrand, une vie romantique*. Paris, 1927.

83 Gérard de Nerval (pseudônimo de Gérard Labrunie), 1808-1855.
La France guerrière, élégies nationales (1827); tradução de *Faust* (1828); *Odelettes* (1832-1835); *Contes et facéties* (1852); *Petits châteaux de Bohème* (1853); *Les Filles du Feu et Les Chimères* (1854); *Aurélie* (1855); *La Bohème galante* (1855); *Voyage en Orient* (1856).
Edição crítica das *Chimères* por J. Moulin, Genève, 1949.
A. Marie: *Gérard de Nerval*. Paris, 1914.
P. Audiat: *L'"Aurélie" de Gérard de Nerval*. Paris, 1926.
H. Strentz: *Gérard de Nerval, son oeuvre*. Paris, 1933.
A. Béguin: *Gérard de Nerval*. Paris, 1937.
C. Ducray: *Gérard de Nerval*. Paris, 1946.
J. Richer: *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*. Paris, 1949.
S. A. Rhodes: *Gérard de Nerval*. London, 1952.

e outras “poésies fugitives”, pequeno provinciano ao lado dos “gigantes” Lamartine, Hugo e Musset; o destino funesto desse “poeta amável”, que acabou na loucura e no suicídio, teria sido conseqüência das suas preferências esquisitas pela literatura nebulosa dos alemães, incompreensível aos franceses, donos da famosa *clarté*. Com essas “preferências” aludiu-se à tradução de *Fausto*, por Nerval, uma das melhores traduções que existem em língua francesa; mas, na verdade, o misticismo de Nerval está mais perto de Novalis – incompreensível, aliás, aos próprios alemães de então –, e a indiferença do ambiente burguês importunava pouco o poeta, que começara a carreira literária como “chansonnier” patriótico e admirador de Béranger. Ele pôde esperar; hoje, tendo saído do limbo dos “românticos secundários”, é considerado como um dos maiores poetas de língua francesa.

As poesias leves de Nerval só parecem ligeiras; são feitas com mão de artista. Peças como *Fantaisie* (“... un air très vieux, languissant et funèbre”) e as traduções de algumas poesias líricas de Goethe justificam a definição de Nerval como romântico alemão em língua francesa; o requintado artista Gautier ficou tão encantado com essa simplicidade musical que se tornou responsável pelo equívoco: ver um talento *charmant* onde

“La Terre a tressailli d’un souffle prophétique”.

Nerval era um pobre-diabo, inadaptado para a vida, perdendo-se em reminiscências da infância, transfigurando casas de campo e moças bucólicas em castelos e princesas medievais, como fazia qualquer adolescente sonhador daquela época ilusionista; tampouco passam de evocações *charmantes* certos contos de Nerval: “Angélique”, “Sylvie”. De repente, porém, o “Desdichado” – como se chamava – começa a falar em alusões herméticas –

“Je suis le ténébreux – le veuf – l’inconsolé...”

– produzindo uma série de sonetos obscuros, ininteligíveis, que definiu, pelo próprio título da coleção, como *Chimères*: “Myrtho”, “Horus”, “Antéros”, “Delfica”, “Artémis”, “Le Christ aux Oliviers”, poemas encerrando símbolos como que de uma religião terrível e esquecida; são as poesias mais enigmáticas da literatura francesa. Não é possível, nem sequer preciso, decifrar-lhes o sentido exato: a música verbal deixa adivinhar profundidades que a língua

humana não poderia exprimir com clareza maior. O hermetismo de Nerval é tão diferente do hermetismo de Mallarmé quanto são diferentes a vida e a arte; não é poesia "purificada", mas é a expressão natural de uma personalidade dissociada, a poesia espontânea do esquizofrênico. "Espontânea", aliás, é pouco exato; as *Chimères* são tampouco espontâneas como aqueles *lieds* musicais. Nerval continuou, na loucura, a ser um espírito lúcido com mão de artista. "Though this be madness, yet there's method in't." Como muitos esquizofrênicos, Nerval inventou uma mitologia para o seu uso particular; mas serviu-se dessas fantasias para novas transfigurações dos seus sonhos de mocidade, para não esquecê-los na noite da amnésia patológica. Nessa noite, o senhor dos "petits châteaux de Bohème" transformou-se em "Prince d'Aquitanie à la tour abolie" – a diferença não importava na realidade. Os elementos daquela religião particular foram fornecidos pelo gnosticismo romântico, pedaços do cristianismo renegado, reminiscências gregas, fantasias orientais – muito disso lembra o maniqueísmo de Lautréamont, o helenismo de Nietzsche, o sincretismo religioso de Hölderlin, Stagnelius, Slowacki. Nerval, apesar de ser o mais hermético de todos eles, é ao mesmo tempo o mais lúcido entre eles, o mais enérgico, talvez o único capaz de dirigir deliberadamente as suas alucinações: o conto extraordinário *Aurélie*, que ele apresentou como descrição exata das suas visões patológicas, é, na verdade, uma alucinação artificialmente produzida para perpetuar aqueles sonhos da realidade passada – "l'épanchement du rêve dans la vie réelle". Com isso, Nerval realizou as ambições de magia verbal de Novalis; contudo, não é um Novalis francês, justamente porque sabe "realizar" os seus sonhos; a sua arte quase lembra a força criadora dos gregos que, criando um mundo ideal, não sabiam depois distingui-lo da realidade. Os versos de Nerval são puros, clássicos como de um Racine, embora sem sintaxe lógica. Sabia que

"La Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce";

mas da "outra" Grécia, da órfica, noturna. Nerval é um "pré-nietzschiano", assim como o grego Hölderlin. No entanto, apesar de Nerval ser grande poeta, o senso das dimensões impede defini-lo como o "Hölderlin francês. Essa definição envolve, porém, apesar do evidente exagero, um grão de verdade; Nerval é, em versos franceses, um autêntico romântico alemão.

O mesmo romantismo alemão costuma-se salientar em Gustavo Adolfo Bécquer[84]; talvez, em parte, porque o nome do poeta espanhol sempre sugeriu origens alemãs. A verdade, porém, é que Bécquer era de família flamenga, residente em Sevilha havia séculos.

Bécquer definiu a sua condição humana e poética no verso:

"Cayó sobre mi espíritu la noche..." –

e os neo-românticos espanhóis de hoje gostam de chamar-lhe, com palavras suas, "huésped de las nieblas". As suas famosas *Rimas*, pequenas poesias quase epigramáticas, "suspiros y risas, colores y notas", as mais das vezes eróticas, não correspondem de todo àquela definição. São popularíssimas na Espanha, a ponto de muitos versos iniciais se terem tornado proverbiais ("Cuando me lo contaron, sentí el frío...", "Antes que tú me moriré...", "Del salón en el ángulo oscuro...", "Cerraron sus ojos...", "Los invisibles átomos del aire...", "Hoy la tierra y los cielos me sonríen...", "Los suspiros son aire, y van al aire..."). É "poesia pura", pela falta de conteúdo narrativo; mas as *Rimas* em conjunto constituem o diário poético de um amor frustrado; e daí a sua popularidade imensa. Apenas, a forma não tem modelos na poesia espanhola, e até hoje não se resolveu o problema das possíveis influências estrangeiras. Afirmou-se, desde sempre, a influência de Heine; mas Bécquer é antes um espírito parecido, de ironias amargas por trás da "nube de dolor"; as análises recentes parecem indicar influências de Byron, com algo de sentimentalismo à maneira de Musset. Se fosse só isso, Bécquer seria um poeta menor, um intimista; não seria muito con-

---

84 Gustavo Adolfo Bécquer, 1836-1870.
Obras (*Rimas, Leyendas, Historia de los templos de España*: publ. por R. Correa, 1871).
B. Jarnés: *La doble agonía de Bécquer*. Madrid, 1936.
J. Guillén: *La poética de Bécquer*. New York, 1943.
Dám. Alonso: "Originalidad de Bécquer". (In: *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires, 1946.)
G. M. Bertini: *La poesia di Gustavo Adolfo Bécquer*. Venezia, 1951.
E. L. King: *Gustavo Adolfo Bécquer, from Painter to Poet*. México, 1953.
J. P. Diaz: *Gustavo Adolfo Bécquer, vida y poesía*. Montevideo, 1955.

veniente considerá-lo como precursor da poesia espiritual de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén e Cernuda. Com efeito, a poesia de Bécquer não é tão espiritual como parece. Alimenta-se de sonhos, mas sabe descrevê-los com realismo surpreendente. Há em Bécquer, realmente, algo de Heine: com franqueza e coragem maiores do que o ex-romântico alemão sabe manifestar a base muito real, até física das suas angústias eróticas. Em Bécquer há um realista. Sua linguagem poética, apesar de grande riqueza em expressões pitorescas e ritmos musicais, é algo pobre em comparação com outros poetas místicos. A culpa seria da linguagem romântica, materializada demais pela influência de Victor Hugo, de modo que o "anjo" Bécquer só encontrou, em vez de um órgão, um acordeão para fazer música –"un acordeón tocado por un ángel", dizia D'Ors. O que faltava a Bécquer era menos uma tradição lingüística do que uma tradição ideológica. Assim como a sua inquietação espiritual tinha que disfarçar-se de atitude de herói byroniano, assim o seu misticismo (talvez de origem flamenga) encontrou, como objetos de admiração e contemplação, os monumentos góticos da Espanha, as cidades, catedrais, castelos medievais, que esse último medievalista descobriu no momento em que a Europa descobriu a Espanha pseudo-romântica da *Carmen*, de Bizet. O medievalismo de Bécquer escondeu ânsias mais profundas. "Por los tenebrosos rincones de mi cérebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse apresentar decentes en la escena del mundo. Fecunda, como el lecho de amor de la miseria, y parecida a esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar, mi musa concible y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblandola de creaciones sin número... y aquí dentro, desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión, los siento a veces agitarse..."; assim introduziu Bécquer as suas *Leyendas*, contos fantásticos, obras-primas da estirpe de E. T. A. Hoffmann: "Maese Pérez el Organista", "La Rosa de Pasión", "El Gnomo", "El Miserere", "Las Hojas Secas", "La Mujer de Piedra". Assim como o lirismo de Bécquer se podia materializar em rimas eróticas, também a sua mística só achou materialização em contos "góticos". Mesmo assim conseguiu a desmaterialização dos pobres gêneros dos quais se serviu: a matéria da sua arte são "los invisibles átomos del aire".

Mais ou menos, todos esses místicos perdidos no mundo da prosa são "poètes maudits". O prosador "maudit" entre eles, é o estranho inglês Thomas De Quincey[85], que a atividade de certos editores reduziu a autor de "sensacionais confissões de um opiófago". Infelizmente, as suas *Confessions of an English Opium Eater*, livro de uma música verbal superada apenas pelo próprio De Quincey em outras obras, são um livro intraduzível; na tradução fica apenas a confissão. De Quincey era um burguês inglês, um "right honorable gentleman" de opiniões rigorosamente torystas, conservador como seu amigo Coleridge, esse outro famoso opiófago da literatura inglesa. É com uma intoxicação pelo exotismo do Império britânico – com a diferença que as fantasias extravagantes de Coleridge se tornaram meio verdade na vida de De Quincey. *The Confessions of an English Opium Eater* descrevem, com a maior franqueza, a história da juventude do autor, da sua fuga de casa, vagabundagem de mendigo, aventuras com prostitutas, noites nas tavernas de ópio – e misturando a verdade com invenções extraordinárias. E por meio de uma eloqüência da qual não há outro exemplo na literatura universal, De Quincey consegue fazer acreditar que aquela história verdadeira também só é sonho de ópio. Essa eloqüência persuasiva dá ao ensaio seu a defesa da "arte de assassinar" (*Murder Considered as One of the Fine Arts*) o *haut-goût* do terror nas entrelinhas da ironia mais espirituosa. Em De Quincey renasceram, mentalmente, os monstros da tragédia elisabetana, invadindo a cinzenta realidade inglesa de 1840. *The English Mail-Coach*, descrição de uma viagem na diligência daqueles bons velhos tempos sem estrada de ferro, é o pesadelo mais terrível que um cérebro humano jamais imaginou, em uma prosa na qual se misturam órgãos celestes e orquestras infernais. Num famoso ensaio crítico, *On the Knocking at the*

---

85 Thomas De Quincey, 1785-1859.
Confessions of an English Opium Eater (1822); *On the Knocking at the gate in Macbeth* (1823); *Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827-1839); *Klosterheim or the Masque* (1832); *The Flight of a Tartar Tribe* (1837); *Suspiria de Profundis* (1845); *The English Mail-Coach* (1849).
L. Stephen: *Hours in a Library*, vol. II, 2.ª ed. London, 1892.
E. Sackville-West: *A Flame in Sunlight. The Life and Work of Thomas de Quincey*. London, 1936.
H. A. Eaton: *Thomas De Quincey*. Oxford, 1936.

Gate in Macbeth, interpretou De Quincey a famosa cena humorística do porteiro, em *Macbeth*, como *missing-link* entre o assassinato no mundo dos grandes e o mundo trivial de todos os dias; foi uma autodefinição e uma definição da arte dos seus irmãos no espírito visionário e perturbado.

Uma das qualidades mais estranhas de De Quincey é o seu bom-senso inglês que fica imperturbável no meio dos espectros mais assustadores. A qualidade correspondente em Poe[86] é sua extrema lucidez de espírito que se revela nos seus engenhosos contos policiais e em vários tratados meio científicos; é como a arma de defesa do romântico, filho espiritual de Novalis e Coleridge, perdido no ambiente hostil dos comerciantes americanos. Infelizmente Poe dispunha de mais uma arma: do charlatanismo. Poe chegou a inventar uma biografia sua, inteiramente falsificada, enganando os biógrafos e críticos posteriores; e custou muito revelar a verdade; a vida não tão "romântica", "byroniana", mas muito infeliz de um neurastênico gravemente inadaptado à vida, literato paupérrimo entre burgueses arrogantes e jornalistas sensacionalistas, cheio de complexos patológicos – Poe não tinha outro caminho do que declarar-se

"Out of Space,
out of Time",

na poesia com o título significativo *Dreamland*. Mas Poe não se conformou com a derrota. Resolveu impor aos americanos as suas fantasias; no

86 Edgar Allan Poe, 1809-1849.
Tamerlane and Other Poems (1827); *Al Aaraf, Tamerlane and Minor Poems* (1829); *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1839); *The Raven and other Poems* (1845); *Tales* (1845).
G. E. Woodberry: *The Life of Edgar Allan Poe*. 2.ª ed. Boston, 1909.
H. Allen: *Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe*. 2 vols. New York, 1926.
M. E. Phillips: *Edgar Allan Poe, the Man*. 2 vols. Chicago, 1926.
I. W. Krutch: *Edgar Allan Poe, a Study in Genius*. New York, 1926.
A. H. Quinn: *Edgar Allan Poe, a Critical Biography*. New York, 1941.
D. Marion: *Le méthode intellectuelle d'Edgard Poe*. Paris, 1943.
N. B. Fagin: *The Histrionic Mr. Poe*. Baltimore, 1949.
A. Colling: *Edgar Allan Poe*. Paris, 1952.
Ph. Lindsay: *The Haunted Man. A Portrait of Edgar Allan Poe*. London, 1952.
N. J. Boussoulas: *La Peur et L'Univers dans l'oeuvre d'Edgard Poe*. Paris, 1952.

dizer de um crítico, empregando o termo de Coleridge: Poe pretendeu impor aos americanos a "suspension of disbelief"; para eles acreditarem. Na poesia, serviu-lhe para esse fim a música verbal de Shelley – Poe era grande conhecedor e ótimo intérprete da poesia inglesa. Poesias como *Israfel*, *Ulalume*, *Lenore*, *Annabel Lee* estavam destinadas a hipnotizar os ouvidos e o espírito do leitor; e conseguiram isso. *For Annie* é, no gênero, uma verdadeira obra-prima, superior ao *Raven*, que se gravou, no entanto, mais firme na memória:

> "On the morrow he will leave me, as my Hopes
> have flown before
> – Then the bird said, Nevermore."

Poe é um *virtuose* dos ritmos, da música sem sentido literal; não hermética, mas sem sentido algum. A sua inteligência lucidíssima sabia, porém, aproveitar-se das teorias de Coleridge para justificar os seus processos: a teoria da "inintellectual beauty", da "poésie pure" nasceu como sofisma de advogado, sendo destinada a um futuro surpreendente. A mesma tática ditou a Poe o uso dos terrores "góticos" no conto – já a escolha do gênero mais curto em vez do romance foi um golpe inteligentíssimo. Não será preciso elogiar "The Fall of the House of Usher", "The Masque of the Red Death", "Berenice", "The Pit and the Pendulum" – Poe, inspirando-se em Monk Lewis e Charles Brockden Brown, nunca alcançou a profundidade poética nem o realismo profundo de E. T. A. Hoffmann; mas supera-o pela arte infalível de sugerir todas as angústias ligadas aos complexos subconscientes dos leitores. Juntando a esses artifícios "góticos" a habilidade do repórter em investigar e revelar "casos" sensacionais, o autor de "Purloined Letter" e "Murders in the Rue Morgue" criou a moderna novela policial. De qualquer maneira, esse antiamericano era bem americano. Só o seu sucesso era antes europeu.

Poe tem exercido influência enorme[87]. Através de Baudelaire, a poesia simbolista toda estava profundamente impressionada por Poe. Até o severo Mallarmé lhe sacrificou um soneto. Até Valéry lhe deve sua teoria

87 C. P. Cambiaire: *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York, 1927.

poética: que pode, aliás, ser aceita por quem não aceita a poesia de Poe. Todos os nossos conceitos de lirismo puro sem elementos narrativos e didáticos e sem retórica, assim como nossa preferência pelo poema curto, descendem da teoria de Poe. Por isso mesmo, os europeus (e os latino-americanos) também lhe adoram a poesia. A crítica americana moderna é menos indulgente. Quando não considera Poe como "gênio adolescente" e malogrado, prefere chamá-lo "decadente", "artificial", "irreal", "poeta de segunda ordem". Salienta-se que Poe exerceu maior influência sobre as teorias de Baudelaire e Valéry do que sobre a poesia atual deles; que influenciou menos os simbolistas autênticos do que os decadentistas. Lembram o caso parecido de Oscar Wilde.

É verdade que a poesia puramente "sensual" (no sentido do adjetivo inglês "sensuous") de Poe não se enquadra na tradição da maior poesia de língua inglesa. É verdade que – para empregar os termos do seu mestre Coleridge – esse charlatão de gênio fez deliberadamente confusão entre a "imaginação" criadora e os produtos da sua "fantasia" irresponsável. Poe é, como poeta americano, de segunda ordem. Também é de segunda ordem dentro da hierarquia da poesia universal; mas esse lugar é bastante honroso.

Nerval, Bécquer, Poe são poetas puros. Causa estranheza o fato de que justamente esses criadores de lirismo também são, todos eles, criadores de coisas muito diferentes: de contos de espectros e fantasmas, de diabolismo grotesco. Em todos eles "duermen los extravagantes hijos de [su] fantasía... por los tenebrosos rincones de [su] cerebro". São a esse respeito, os melhores discípulos de E. T. A. Hoffmann, que foi o gênio do conto "gótico". Tampouco se esquecem, nessa altura, os sonhos criminosos de De Quincey e os contos fantásticos de Norwid. Aqueles poetas puros, em poesia ou em prosa, também são "diabólicos".

Trata-se de uma grande e muito característica corrente do romantismo[88]. Todos os românticos têm a obsessão do Amor e da Morte; e atrás delas sempre aparece, como nas gravuras de Félicien Rops e, mais tarde, nos quadros de Ensor, a sombra do Diabo. O "Inimigo" está presen-

88 M. Praz: *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*. Torino, 1942.

te nos contos de Hoffmann assim como mais tarde na poesia de Baudelaire. A figura suprema do satanismo romântico é Lord Byron em quem os contemporâneos assustados acreditavam ver o Diabo encarnado; e Byron gostava de fazer esse papel.

Mas a suprema manifestação literária do satanismo romântico só foi tirada do esquecimento e popularizada pelos elogios desse "satanista" contemporâneo que foi André Gide. Durante muitos decênios, James Hogg[89] apenas sobreviveu na história literária como o "Ettrick Shepherd", camponês escocês pouco culto que escrevera poesias populares à maneira de Burns. Agora se reconhece nos seus *Private memoirs and Confessions of a Justified Sinner* uma obra-prima psicológico-metafísica, uma inversão diabólica do calvinismo escocês: o herói do romance, em vez de predestinado para o Céu, comete seus crimes porque predestinado para o Inferno; e como seu conselheiro aparece o próprio Diabo.

O novo romance "gótico" não conseguiu manter-se nessa altura. Contudo, os leitores ingleses ainda têm alto apreço pelos romances de "mistério" de Le Fanu[90]. E Stevenson não foi o último dessa grande tradição. Houve, depois dele, o esquisito americano Ambrose Bierce[91], jornalista extravagante como Poe, satanista por convicção profunda e autor de alguns contos de horror, indubitavelmente magistrais.

Só na Alemanha não houve, na mesma época, poetas comparáveis a Nerval ou Bécquer; pois Brentano é de outra estirpe. Tampouco há

---

89 James Hogg (the Ettrick Shepherd), 1770-1835.
The Queen's Wake (1813); *The private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824).
Edição das *Confessions of a Justified Sinner* por T. E. Welby, London, 1924.
H. T. Stephenson: *The Ettrick Shepherd. A Biography*. Bloomington, 1922.
A. L. Strout: *The Life and Letters of James Hogg*. Lubbock, Tex., 1946.
L. Simpson: *James Hogg, a Critical Study*. London, 1962.

90 Joseph Sheridan Le Fanu, 1814-1873.
The House by the Church-Yard (1863); *Wylder's Hand* (1864); *Uncle Silas* (1864).
S. M. Ellis: *Wilkie Collins, Le Fanu and Others.* London, 1931.

91 Ambrose Bierce, 1842-1914.
Tales of Soldiers and Civilians (1891), etc.
C. Mc. Williams: *Ambrose Bierce. A Biography.* New York, 1929.
C. H. Grattan: *Bitter Bierce. A Mystery of American Letters.* New York, 1929.

sucessores dignos de E. T. A. Hoffmann. A segunda geração romântica na Alemanha é essencialmente diferente da primeira[92]. A mudança dos centros literários, da Universidade de Iena para a de Heidelberg, da capital protestante Berlim para a capital católica Viena, é significativa. Em vez da poesia pura e do satanismo renasce, agora com sentido diferente, o medievalismo.

O romantismo da segunda geração, na Alemanha, é, por assim dizer, mais autêntico e menos crítico. Em vez da crítica estética dos Schlegel, os estudos folcloristas de Görres; em vez do medievalismo artificial dos protestantes Wackenroder e Tieck, o medievalismo do católico Brentano; em vez de conversões ao catolicismo, o catolicismo herdado dos renanos e austríacos; em vez do cosmopolitismo literário dos Schlegel e Tieck, o nacionalismo alemão de Görres e Arnim; em vez do antifilistinismo boêmio, a reação monárquica e ortodoxa. Os estetas começam a rezar e os sonhadores tornam-se políticos. O medievalismo, que foi no resto da Europa negócio de aristocratas saudosistas ou de burgueses ávidos de um estilo mais nobre de viver, torna-se, na Alemanha, ideal da nação[93]: proclama-se que seria preciso anular a obra da europeização da Alemanha, iniciada pelos pré-românticos e pela gente de Iena; só no regresso à Idade Média parece encontrar-se a proteção necessária das particularidades da nação alemã contra nefastas influências estrangeiras e revolucionárias. O sonho medievalista vira política reacionária. Os poetas acompanharam essa evolução só de longe: os católicos Brentano e Eichendorff saíram da literatura, se bem que por motivos diferentes e de maneiras diferentes; Uhland, liberal doutrinário, não tem nada com o estilo romântico propriamente dito, senão nos assuntos; o medievalismo dos poetastros que romancearam e dramatizaram a história dos Hohenstaufen, utilizando e explorando a obra de Raumer, não pertenceu à literatura.

Trata-se de uma dominação do romantismo pelo conservadorismo; e a testemunha desse processo é o amigo e depois cunhado de Bren-

---

92 Ric. Huch: *Ausbreitung und Verfall der Romantik.* 11.ª ed. Leipzig, 1924.
H. A. Korff: *Der Geist der Goethezeit.* IV: "Die Hochromantik". Leipzig, 1953.

93 G. Salomon: *Das Mittelalter als Ideal der romantik.* Muenchen, 1922.

tano, Achim von Arnim[94]. Começara com coisas fantásticas e em parte licenciosas à maneira de Tieck; ainda mais tarde, o conto "Isabella on Aegypten" é a expressão máxima de todas as curiosidades do subconsciente romântico, e o drama de tamanho imenso *Halle und Jerusalem* é o maior repositório do medievalismo. Mas aí já se revelam as preocupações morais que fazem do romance *Die Graefin Dolores* um ponto crítico da evolução, no sentido de maior responsabilidade. Depois, Arnim é capaz de escrever um romance histórico. *Die Kronenwächter* (*Os Guardas da Coroa*), fantástico nas premissas e realista na elaboração, com contornos mais nítidos do ambiente do que nos romances do próprio Walter Scott. Então, o antigo poeta já se tornara aquilo a que a origem numa família de "Junkers" prussianos o destinava: "royalista" ortodoxo, inimigo da industrialização, *terrateniente* conservador. Evolução análoga, embora tirando conclusões diferentes, seguiu sua esposa, a irmã de Clemens, Bettina Brentano[95], na juventude tão boêmia e exuberante como o irmão. No livro autobiográfico, antes romance epistolar, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (*A Correspondência de Goethe com uma Criança*), transfigurou as suas relações de criança e moça com Goethe, criando uma obra de rara força de imagiação – e deformação da verdade. Os últimos livros de Bettina parecem mais românticos, mais confusos na forma; mas o assunto é a revolução industrial na Prússia, o pauperismo, as possibilidades de uma solução paternalista da questão social. Essa conversão dos antigos românticos à realidade social é

94 Achim von Arnim, 1781-1831.
Hollins Liebesleben (1802); *Ariels Offenbarungen* (1805); *Des deutschen Knaben Wunderhorn* (com Brentano; 1805-1808); *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores* (1809); *Halle und Jerusalem* (1811); *Isabella von Aegypten* (1812); *Die Päpstin Johanna* (1813); *Die Kronenwächter* (1817); *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau,* etc.
F. Schoenemann: *Arnims geistige Entwicklung*. Leipzig, 1912.
R. Guignard: *Achim d'Arnim.* Alger, 1936.

95 Bettina Brentano (Bettina von Arnim), 1785-1859.
Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835); *Dies Buch gehört dem Koenig* (1843); *Gespräche mit Dämonen* (1852).
K. H. Strobl: *Bettina.* Bielefeld, 1906.
A. Germain: *Goethe et Bettina*. Paris, 1939.

um fenômeno geral que se pode acompanhar bem nas tentativas dos românticos de dominar o gênero mais anti-romântico de todos, o romance[96]. *Franz Sternbalds Wanderungen*, de Tieck, e o *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, são fantasias estéticas ou religiosas em forma de romance; *Godwi*, de Brentano, é um cume insuperável de individualismo. Questões sociais surgem timidamente em *Ahnung und Gegenwart*, de Eichendorff, mais acentuadas na *Graefin Dolores*, de Arnim; e até o velho Tieck escreveu uma novela *Der junge Tischlermeister*, que trata da ascensão de um artífice para as alturas da civilização estética. Maior consciência da mudança dos tempos revela Immermann[97], prussiano típico, que na tragédia *Das Trauerspiel in Tirol* (*Tragédia no Tirol*), sacrificara ao nacionalismo antinapoleônico, e no poema *Merlin* dera uma das obras mais significativas do misticismo romântico. O romance meio autobiográfico *Die Epigonen* trata os românticos como epígonos de tempos passados, encarando firmemente a ascensão da burguesia. Mas Immermann observou a transição social como conservador: no romance *Münchhausen* incluiu uma novela, "Der Oberhof", a primeira narração rústica do século XIX, necrológio comovente do camponês alemão à antiga, cedendo à revolução industrial.

Sociólogos perspicazes, talvez perspicazes demais, acreditam ter descoberto vestígios de um verdadeiro sistema de sociologia conservadora em escritores tão pouco "sociais" como Novalis, Tieck e Eichendorff[98]; trata-se de reflexos de um movimento geral que chegou à sua primeira expressão nítida em Adam Müller[99], que, com a ajuda dos poetas Kleist e Arnim, fora o porta-voz jornalístico dos *junkers* contra o ministro liberal Hardenberg. Depois, convertido ao catolicismo, Adam Müller serviu ao

---

96 F. Luebbe: *Die Wendung vom Individualismus zur sozialen Gemeinschaft im romantischen Roman.* Berlin, 1931.

97 Karl Lebrecht Immermann, 1796-1840.
Cardenio und Celinde (1826); *Das Trauerspiel in Tirol* (1828); *Merlin* (1832); *Die Egigonen* (1836); *Münchhausen* (1838).
A. W. Porterfield: *Immermann, a Study in German Romanticism*. New York, 1911.
H. Maync: *Karl Lebrecht Immermann*. Muenchen, 1920.
H. W. Klein: *Immermann*. Düsseldorf, 1926.

98 J. Baxa : *Einfuehrung in die romantische Staatswissenschaft.* 2.ª ed. Jena, 1931.

99 Cf. "Origens do romantismo", nota 19.

ministro austríaco Metternich, defendendo o legitimismo monárquico, em companhia de Gentz[100], um dos estilistas mais brilhantes da literatura alemã, tradutor das *Reflections on the Revolution in France*, de Burke.

O patriarcalismo que Müller defendera na Prússia podia identificar Estado e Nação, considerando a monarquia como expressão biológica das forças nacionais. Esse conceito biológico, racial, da nação, veio de Herder; também inspirou as *Reden an die deutsche Nation* (*Discursos à Nação Alemã*), de Fichte[101], proclamações eloqüentes contra Napoleão. O mesmo conceito encontrava fórmulas nítidas, científicas, na obra do grande jurista Savigny[102]: ao desejo dos burgueses e liberais de obter um novo Código Civil conforme o modelo do Código Napoleônico, respondeu Savigny de maneira polêmica, negando à sua época a capacidade de criar arbitrariamente Códigos, porque a Lei não é obra dos juristas e sim do "Volksgeist", do "espírito nacional" que a cria espontaneamente durante os séculos. Sem dúvida encontram-se no historicismo de Savigny germes do racismo alemão. A conclusões semelhantes chegou o grande jornalista Görres[103], antigo jacobino, depois nacionalista antinapoleônico; folclorista eminente, editor dos "Volksbuecher", das versões populares, prosificadas, das epopéias de cavalaria; prosador de eloqüência extraordinária; enfim, grande historiador da mística católica. Já em 1822, o renano protestara, porém, contra a anexação da sua província pela Prússia, e no conflito entre o Estado prussiano e a Igreja romana atacou Görres, em *Athanasius*, com toda a veemência, o "esqueleto racionalista", o Estado. No terreno católico revelou-se pela primeira vez a incompatibilidade

---

100 Friedrich von Gentz, 1764-1832.
Politisches Journal (1799); *Staatschriften,* etc. (ed. por R. Weick, 1836-1838).
E. Guglia: *Friedrich von Gentz.* Wien, 1901.

101 Cf. "Origens do romantismo", nota 5.

102 Friedrich Karl Savigny, 1779-1861.
Geschichte des römischen Rechtes im Mittelalter (1815-1831); *Vom Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* (1814).
E. Mueller: *Friedrich Karl Savigny.* Leipzig, 1907.

103 Jakob Joseph von Görres, 1776-1848.
Die teutschen Volksbuecher (1807); *Mythengeschichte der asiatischen Welt* (1810); *Die christliche Mystik* (1836-1842); *Athanasius* (1837); etc.
W. Schellberg: *Jakob Joseph von Görres.* 2.ª ed. Koeln, 1926.

do conceito herderiano de nação com o conceito absolutista de Estado; e em nenhuma parte essa incompatibilidade devia provocar perigos maiores do que na Áustria, onde uma monarquia absolutista e patriarcalista reuniu alemães e checos, húngaros, poloneses e italianos e várias outras nacionaliddes sob o domínio da mesma Coroa. No fundo, trata-se da mesma contradição entre os conceitos de Herder e Burke que estava minando o romance histórico. Com efeito, aquela contradição teve repercussões literárias imensas: acabou, pelo menos teoricamente, em Manzoni, com o romance histórico; condenou à esterilidade as tentativas de uma literatura conservadora; criou um movimento literário de extensão vastíssima, a literatura folclórica; incentivou um movimento político de conseqüências inesperadas, o eslavofilismo; e acabou suavemente na tranqüilidade permanente das províncias escandinavas.

O conflito entre os dois conceitos revelou-se na Itália, onde uma nação bem definida estava sob a dominação de um Estado estrangeiro. Acrescentou-se, ali, outra incompatibilidade: entre o sentimento nacional dos italianos católicos e o universalismo da Igreja católica que apoiava aquele Estado estrangeiro, a Áustria. O conflito girava em torno do catolicismo liberal, inspirado pela nobre figura sacerdotal de Antonio Rosmini[104]. Vítima do conflito psicológico foi Tommaseo[105], patriota de um conservantismo altamente ilustrado e liberal de profundas convicções católicas. A sua religiosidade, não sem influências do esteticismo de Chateaubriand, tinha a feição pré-romântica de um René burguês ou Werther católico, de um erotismo ao qual Tommaseo só uma vez permitiu expressão, no romance

---

104 Antonio Rosmini-Serbati, 1797-1855.
Le cinque piaghe della Santa Chiesa (1848); *Constituzione secondo la giustizia sociale* (1848).
F. Palhoriès: *Rosmini.* Paris, 1909.

105 Niccolò Tommaseo, 1802-1874.
Fede e Bellezza (1840); *Sull'educazione* (1846); *Dizionario estetico* (1857); *Commento a Dante* (1869); *Storia civile nella letteraria* (1872); *Poesie* (1872).
M. Lazzari: *L'anima e l'ingegno di Niccolò Tommaseo*. Milano, 1911.
A. Vesin: *Niccolò Tommaseo poeta*. Bologna, 1914.
R. Ciampini: *Vita di Niccolò Tommaseo*. Firenze, 1945.
M. Puppo: *Tommaseo*. Brescia, 1950.

sentimental *Fede e Bellezza*. Tommaseo lutou contra si mesmo, e essa luta dá vida aos ritmos simples, talvez simples demais, da sua poesia religiosa, hoje apreciada pela sinceridade do sentimento; como poeta, Tommaseo é algo comparável a madame Desbordes-Valmore. Sobre o seu romance disse Manzoni a frase famosa: "Mezzo giovedi grasso e mezzo venerdi santo." Tommaseo castigava-se pela disciplina de um classicista e de um monge; conseguiu sufocar em si o erotismo sentimental e o sentimento romântico; mas ao preço de cair em esterilidade. Eis o clima psicológico em que Manzoni tinha que resolver o mais grave problema político e literário; no fundo, um problema religioso.

Os *Promessi sposi*, de Alessandro Manzoni[106], são um dos romances mais lidos da literatura universal: todo mundo conhece a história dos amantes Renzo e Lucia, pobres camponeses lombardos do terrível século XVII, separados pela violência brutal dos aristocratas feudais sob o governo espanhol, meio tirânico e meio anárquico, e reunidos depois da prova terribilíssima da peste em Milão; todo mundo conhece as famosas personagens: do heróico e santo arcebispo Borromeo até o covarde padre

---

106 Alessandro Manzoni, 1785-1873.
In morte di Carlo Imbonati (1805); *Urania* (1809); *Il Conte di Carmagnola* (1820); *Il Cinque Maggio* (1822); *Adelchi* (1822); *Inni Sacri* (1824); *I Promessi sposi* (1825-1826); *Sulla morale cattolica* (1826); *La storia della colonna infame* (1840); *Del romanzo storico* (1845).
Fr. De Sanctis: *Manzoni. Studi e Lezioni. 1872-1883*. (Edição por G. Gentile, Bari, 1922.)
C. De Lollis: *Alessandro Manzoni e gli storici liberali della Restaurazioni*. Bari, 1926.
A. Galletti: *Manzoni, il pensatore e il poeta*. 2 vols. Milano, 1927.
L. Tonelli: *Manzoni*. Milano, 1927.
B. Croce: *Alessandro Manzoni. Saggi e Discussioni*. Bari, 1930.
F. Rufini: *La vita religiosa di Alessandro Manzoni*. Bari, 1931.
A. Momigliano: *Alessandro Manzoni, la vita e la opere.* 2.ª ed. 2 vols. Messina, 1933. (5ª edição. Milano, 1952.)
A. Zottoli: *Umili e potenti nella poetica di Alessandro Manzoni.* Bari, 1934.
F. Nicolini: *Arte e storia nei "Promessi sposi"*. Milano, 1939.
L. Russo: *Personnaggi dei "Promessi sposi"*. Roma, 1946.
N. Sapegno: *L'opera di Alessandro Manzoni*. 2 vols. Roma, 1946-1947.
A. Colquhoun: *Manzoni and his Times*. London, 1954.

don Abbondio; e o misterioso *Innominato*. É o quadro completo da vida de uma nação em determinada época histórica; o verdadeiro personagem principal é o povo, como se revela sobretudo na descrição impressionante da peste. É um dos mundos mais completos que jamais um poeta criou: mantido em equilíbrio perfeito pela mão de Deus. Manzoni, católico de fé firme, acreditava na Providência divina; e por isso, não se duvida nunca do desfecho feliz da tragédia, e essa fé transforma o romance em símbolo da harmonia celeste, não perturbada por nenhum elemento do terror "gótico" – aliás, o único romance da escola de Walter Scott de que esse elemento "gótico" está completamente ausente. Já se afirmou, por isso, que o Céu em cima da Lombardia de Manzoni é uma cúpula de igreja; e Benedetto Croce censurou, no romance, o elemento de "oratória", a vontade de convencer o leitor da capacidade da fé de garantir o idílio e o desfecho feliz. Um crítico malicioso chamou a esse romance providencialista "um conto de fadas, narrado por um historiador erudito"; e os *Promessi sposi* são muitas vezes considerados assim, como leitura para a mocidade católica. Não é possível, porém, equivocar-se de maneira mais completa com respeito ao conteúdo daquela "harmonia celeste". Se isto é idílio, então é idílio trágico. Nos *Promessi sposi* estão presentes todos os sofrimentos infernais dos quais a humanidade é vítima: tirania, violência, paixões, injustiças e a peste e até aquele inimigo mais terrível da espécie, a burrice covarde, na pessoa de Don Abbondio, que é uma criação de espírito cervantino. Mas os horrores estão atenuados pela perspectiva histórica; e até a trivialidade da pequena gente é transfigurada pelo humorismo irônico e indulgente. De maneira cósmica, a Providência divina e os atos humanos estão entrelaçados; o romancista, quase como Deus, está com paciência divina igualmente perto e igualmente longe de todos os personagens, de modo que essa Comédia Humana da literatura italiana pode terminar, como a outra, a *Divina Comédia,* com a expressão do "amor che muove il sole e l'altre stelle": "Dite loro che perdonino sempre, sempre! Tutto! Tutto!" É o maior romance histórico que jamais se escreveu.

A fonte dessa grande arte, divina e profundamente humana, é o respeito de Manzoni pelo que foi. A História tinha significado para ele, como a "Madre dei Santi" no seu hino *Pentecoste*,

> "... immagine
> Della città superna,
> Del Sangue incorruttibile
> Conservatrice eterna."

O rigoroso respeito pela verdade histórica entrou em conflito, em Manzoni, com a vontade de criar história, pelo menos na ficção. Fiel aos preceitos da estética aristotélica da Contra-Reforma, Manzoni acabou condenando o romance histórico como gênero híbrido, como falsificação da verdade; e o fim do conflito foi uma longa noite de meio século de esterilidade literária, de letargia quase patológica em face daqueles grandes acontecimentos históricos que terminaram para sempre, na Itália, a época dos *Promessi sposi*. Realizou-se o que ele desejara: a liberdade da pátria. Mas Manzoni continuou mudo.

O conflito de Manzoni estava dentro da sua fé. Os *Inni sacri*, sobretudo *Rissurrezione* e *Pentecoste*, são a poesia católica mais grandiosa que a época moderna ouviu, porque estão livres de qualquer convenção edificante e de qualquer sentimentalismo. Como o romance, os hinos são expressões da alma coletiva em face da presença divina nos destinos do mundo; são expressões de um catolicismo moderno, democrático, seguro de si mesmo. O próprio Benedetto Croce acabou, na velhice, retratando-se, admitindo a ausência daquela "oratória" nos *Promessi sposi*[107]. Atrás dessa segurança escondeu-se, porém, o conflito. Manzoni, contemplador calmo do mundo durante meio século, parecia aos contemporâneos o tipo do burguês lombardo: hoje, depois de minuciosas investigações biográficas, conhecemos o fundo patológico da sua alma e as graves crises que atravessara. Manzoni fora livre-pensador, antes de ser convertido por um padre jansenista; e um germe de jansenismo, de catolicismo "oposicionista", não o abandonou nunca. O jansenismo abriu a esse aristocrata lombardo a compreensão da História assim como o liberal Thierry a interpretava: como luta de classes. Nos *Promessi sposi* há mais de um vestígio daquela interpretação: é, conforme a expressão feliz de Zottoli, o romance "dos poderosos e dos humildes". O providencialismo católico de Manzoni é na verdade um predestinacionismo meio jansenista.

107 In: *Spettatore italiano*, março de 1952.

Esse predestinacionismo aparece claramente, no romance, na personagem misteriosa da freira de Monza. Mas não é uma fé negativa. Também aparece como fé do liberal Manzoni no destino providencial da classe que fará a história da Itália. Mas esse progressismo herderiano entrou em conflito com o senso histórico, todo burkiano, de Manzoni, assim como o seu nacionalismo italiano entrou em conflito com o universalismo católico e, enfim, o seu liberalismo com o seu catolicismo. Não havia solução. Manzoni evadiu-se da literatura e do mundo – a verdadeira tragédia de Manzoni é essa evasão que acabou em mutismo. Em vez de fazer a história, devia sofrê-la; mas com a esperança "che perdonino sempre, sempre! tutto! tutto!"

A Restauração absolutista, depois de 1815, conseguiu impor um regime; mas não conseguiu criar uma literatura, senão, por mais paradoxal que pareça, uma literatura de oposição, quer dizer de resistência às concessões que os governos fizeram ao "espírito da época", ao liberalismo. Desses estranhos bardos da Reação merece a atenção o holandês Isaac da Costa[108], judeu de origem portuguesa convertido ao calvinismo da mais estrita observância holandesa, discípulo de Bilderdijk e panfletário poético contra o liberalismo; sob a influência de Carlyle, tornou-se medievalista, escrevendo poemas épicos históricos, de uma considerável força de expressão, talvez a mais eloqüente poesia em língua holandesa, depois de Vondel, e por isso condenada pela crítica moderna. O único grande poeta entre os conservadores da época é o conde polonês Zygmunt Krasinski[109]. Exilado

---

108 Isaac da Costa, 1798-1860.
Tijdzangen (1822); *Hagar* (1855); *De Slag bij Nieuwpoort* (1859).
W. G. C. Byvanck: *De jeugd van Isaac da Costa*. 2 vols. Leiden, 1894.

109 Zygmunt Krasinski, 1812-1859.
Comédia não divina (1835); *Irydion* (1836); *Três pensamentos* (1840); *Noite de verão* (1841); *Antes da aurora* (1843); *Salmos do futuro* (1845-1848); *Glosa de Santa Teresa* (1852).
Edição por J. Czubek, 8 vols., Kraków, 1912.
J. Kraczko: "La poésie polonaise au XIXe siècle et le Poète anonyme." (In: *Revue des Deux Mondes*, 1862/I.)
J. Kleiner: *Zygmunt Krazinski*. 2 vols. Lwów, 1912.
St. Tarnowski: *Zygmunt Krazinski*. 2.ª ed. 2 vols. Kraków, 1912.
M. M. Gardner: *The Anonymous Poet of Poland, Zygmunt Krazinski*. London, 1919.
A. Brueckner: *Zygmunt Krazinski*. Warszawa, 1927.

pelos russos, experimentou na Europa as primeiras convulsões da questão social; viu o abismo entre os ideais nacionais e religiosos da aristocracia polonesa e as aspirações políticas e sociais da burguesia e do proletariado na Europa; encheu-se-lhe o cérebro de visões apocalípticas, anunciando o fim da civilização cristã. Filho de um general que, ficando fiel ao tzar, tinha traído a causa da revolução polonesa, Krasinski não ousou publicar as suas obras sob o seu nome, tornando-se famoso como o "Poeta Anônimo da Polônia". Ele, sim, era patriota, e de velho estilo: no drama *Irydion* simbolizou a luta polonesa, representando os sofrimentos dos primeiros cristãos nas catacumbas; e ainda na sua última obra, *Salmos do Futuro*, aparece a Polônia como representante de Deus na Terra, lutando contra as revoluções inspiradas pelo ateísmo. A importância de Krasinski na literatura universal reside na sua tragédia enorme *Comédia não Divina*, na qual o conde Henrique, o chefe dos aristocratas, se defronta com Pancrazio, o chefe dos proletários revolucionários; Pancrazio é caracterizado como demagogo, mas Henrique também aparece antipático, como esteta vazio; e no fim caem ambos, fulminados pela visão da Cruz. Krasinski partiu de premissas erradas: substituiu, na luta de classes, a burguesia por feudais poloneses; e não conheceu outro proletariado senão as massas famintas e meio inconscientes das revoltas trabalhistas de Lyon, que lhe inspiraram a obra. Contudo, a *Comédia não Divina* é, em 1835, a primeira obra da literatura universal na qual foi tratada, em vez de questões políticas, a questão social; e a forma, meio prosaica, meio simbólica, já é dos grandes dramas de Ibsen. Krasinski não conservou, aliás, o seu otimismo religioso. Em *Três Pensamentos*, a Igreja romana, sacudida por um acontecimento apocalíptico, cai em pedaços, e nas ruínas fica com o Papa só o último paladino da velha ordem, a aristocracia polonesa; a Igreja do futuro, que Krasinski previu, revela a face de uma "Terceira Igreja", meio messianista, meio socialista à maneira de Lamennais. Nos últimos anos de vida, Krasinski evadiu-se da literatura para a contemplação mística.

O desacordo entre o sentimento nacional e o sentimento patriótico, conseqüência do conflito entre Revolução e Estado, entre Rousseau-Herder e Burke, revela-se na impossibilidade de criar uma poesia nacionalista. O que os alemães produziram nesse campo, antes e depois do levante contra Napoleão em 1813, é uma miséria. O patriotismo bombástico e

mal rimado das canções patrióticas de Körner[110] deveu imerecida fama à morte do poeta adolescente no campo de batalha e a uma intensa propaganda nas escolas; as conseqüências para a evolução do gosto poético na Alemanha continuam funestas. É muito característico o fato de que a poesia patriótica desses Körner, Arndt, Schenkendorf, imaginada como poesia para o povo, não passa de imitação lamentável da poesia classicista, sem a menor semelhança com a verdadeira poesia popular, que justamente então se revelou em conseqüência de um grande movimento folclorista.

O interesse intenso pela poesia popular e outros produtos literários do folclore, como epopéias, *romanças* e contos de fadas, veio do pré-romantismo, e continuava, no início, nos mesmos moldes. À descoberta do *Nibelungenlied* e do *Poema de mio Cid* seguiu-se, em 1836 e 1837, a da *Chanson de Roland*, editada por Paulin Paris e por Francisque Michel; em 1835, Elias Lönnrot[111] publicou a *Kalewala*, a epopéia nacional dos finlandeses. Entre 1857 e 1861 apareceu a *Kalevipoeg*, epopéia nacional dos estonianos, descoberta por Friedrich Reinhold Kreutzwald. Nota-se, aliás, nas gerações entre 1800 e 1840, uma mudança de atitude, diferente do interesse folclorista dos pré-românticos[112]. O novo senso histórico sabe distinguir melhor entre as expressões das épocas. Ossian já está em descrédito e meio esquecido; o falso escandinavismo dos "bardos" desaparece por completo; diminui o interesse pelas epopéias, as baladas históricas e a poesia medieval, em favor da poesia popular ainda viva, expressão do "Volksgeist", do "espírito popular". Já não se permitiriam os processos de Percy, remodelando as velhas baladas ao gosto do século XVIII, nem o processo de Herder, incluindo poesias de poetas conhecidos e modernos entre os poetas anônimos do povo. O novo movimento folclorista é fiel ao espírito da nação; é nacionalista.

O inspirador era Görres, então professor da Universidade de Heidelberg; e seus discípulos Brentano e Arnim editaram *Des Knaben*

---

110 Theodor Körner, 1791-1813.
Leyer und Schwert (1814).

111 D. Comparetti: *Il Kalevala e la poesia tradizionale dei Finni*. Roma, 1891.
A. Anttila: *Elias Lönnrot*. Helsinki, 1945.

112 H. Lohre: *Von Percy zum Wunderhorn*. Leipzig, 1902.

Wunderhorn[113], a mais rica coleção de poesias populares alemãs e a mais bela coleção de poesias populares que existe. *Lieds* como "Innsbruck, ich muss dich lassen...", "Es ist eim Schnitter, der heisst Tod...", "Zu Strassburg auf der Schanz...", "Es liegt ein Schloss in Oesterreich...", "Ein Jäger aus Kurpfalz…" são as peças mais preciosas da poesia alemã, fonte de inspiração para os Eichendorff e Heine, Mörike e Lilliencron e toda a lírica alemã em tom menor; o *Wunderhorn* criou, mais, o *lied* musical dos Schubert e Schumann, Brahms e Hugo Wolf. E quanto às repercussões internacionais desse *lied* alemão pode-se afirmar que com *Des Knaben Wunderhorn* começa uma nova época da literatura universal. Destino literário mais modesto, mas repercussão semelhante coube aos *Kinder-und Hausmärchen* (*Contos de fadas*), dos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm[114], grandes folcloristas, estudiosos da mitologia germânica e da história do Direito alemão; a sua encantadora coleção de contos de fadas foi traduzida para todas as línguas e incentivou em toda parte o zelo de reunir coleções semelhantes, sobretudo na Noruega, porque os contos de fadas foram reconhecidos como resíduos mais ou menos deformados da mitologia germânica, da qual os noruegueses ainda se orgulham. Asbjoernsen e Moe[115], um zoólogo e um vigário, colecionaram os contos e lendas populares da Noruega, fornecendo assuntos e documentação riquíssima a uma geração inteira de poetas, Bjoernson e Ibsen entre eles; nas peças da fase romântica dos dois grandes dramaturgos noruegueses

---

113 *Des deutschen Knaben Wunderhorn* (publicado por Clemens Brentano e Achim von Arnim, 1805-1808). (O título, que não é bem traduzível, significa, mais ou menos: o corno mágico do menino.)
Edição por K. Bode: 2 vols., Berlin, 1918.
F. Rieser: *Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen*. Dortmund, 1907.

114 Jacob Grimm, 1785-1863, e Wilhelm Grimm, 1786-1859.
Kinder-und Hausmärchen (1812-1815); *Deutsche Sagen* (1816-1818).
W. Scherer: *Jacob Grimm*. 2.ª ed. Berlin, 1885.

115 Peter Christen Asbjoernsen, 1812-1885, e Joergen Engebrektsen Moe, 1813-1882.
Norske Folke-Eventyr (vols. I/II, 1842-1844; vol. III, 1871); *Norske Huldreeventyr og Folkesagn* (1845-1848).
F. Grimnes: *Dikteren Moe*. Oslo, 1929.
K. Liestol: *Peter Christen Asbjoernsen. Mannen og livsverket*. Oslo, 1947.

também citam-se com freqüência canções populares, das quais Moe publicou em 1840 a primeira coleção, seguida pela edição monumental do vigário e poeta popular Magnus Brostrup Landstad (*Norske Folkeviser*, 1853)[116]. Sob a influência imediata dos alemães editaram Knud Lyne Rahbek, Rasmus Nyerup e H. W. F. Abrahamson uma importante coleção de poesias populares dinamarquesas *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen* (1812/1814), logo superada pela grande edição de Grundtvig[117], *Danmarks gamle Folkeviser*, que se iniciou em 1835, para terminar só em 1890. A parte de consciência nacional e também de vaidade nacional nesses trabalhos revelou-se na discussão acalorada entre dinamarqueses e noruegueses com respeito à prioridade cronológica das respectivas poesias populares, questão que os dois partidos resolveram, de acordo comum, em detrimento da poesia popular sueca, considerada mero eco das outras; as canções suecas, reunidas por Geijer[118] e Arvid August Afzelius nos volumes *Svenska folkvisor fram forntiden* (1814/1817) podem ser posteriores; mas não são inferiores.

O movimento folclorista era de alcance universal, atingiu outras nações e outros continentes, nem sempre sob influência direta do romantismo germânico, mas como elemento característico do romantismo em geral. Imitação dos vizinhos eslavos levou Janós Erdélyi à coleção das *Canções e Lendas Populares Húngaras* (1846/1848); e o mesmo motivo agiu, sem dúvida, no romeno Vasile Alecsandri[119], que era, aliás, um escritor de importância, dominando igualmente o tom popular e o estilo classicista; estava filiado a todos os movimentos de "Renascença latina", mormente ao "Félibrige" dos provençais Mistral e Aubanel. A repercussão geograficamente mais remota do folclorismo alemão, através do romantismo por-

---

116 H. Nilsen: *Magnus Brostrup Landstad. Hans liv og diktning.* Oslo, 1921.

117 Cf. nota 143.

118 Cf. nota 60.

119 Vasile Alecsandri, 1821-1890.

Poesii populare ale Romanilor (1852-1866); *Pastele* (1867); *Legende* (1871); *Dumbrava rosie* (1872).

A. Zaharia: *Alecsandri*. Bucuresti, 1919.

N. Petrescu: *Alecsandri*. Bucuresti, 1926.

tuguês, manifestou-se na poesia de Gonçalves Dias[120], o grande poeta romântico do Brasil, erudito que sabia imitar a poesia portuguesa medieval, inventor de um folclore poético índio. Sua poesia erótica é muito pessoal; mas nos *lieds* do grande indianista, a influência alemã é inconfundível.

O movimento folclorista alcançou as maiores dimensões e uma importância transcendental entre os povos eslavos. A prioridade, não a cronológica mas a da assiduidade, coube aos checos, sobretudo ao primeiro poeta lírico importante da literatura checa, Čelakovský[121]. A grande admiração da sua vida era a poesia classicamente simples e objetiva de Goethe; e dela conseguiu aproximar-se no volume *Eco das canções checas*, que não é uma coleção de poesias populares, mas de poesias originais à maneira popular. Já antes, e com o mesmo sucesso, Čelakovský imitara a poesia popular russa. E aprendera tudo isso no seu trabalho de folclorista na grande coleção das *Poesias Populares Eslavas*. A inspiração veio-lhe diretamente de Herder; e não menos significativo é o fato de que Čelakovský, filho de um povo eslavo sem independência política e isolado no centro da Europa, reunira poesias de todos os eslavos, considerando-as como expressões de uma alma coletiva comum. Čelakovský encontrou muitos companheiros zelosos. O padre Josef Vlastimil Kamaryt reuniu as *Canções Religiosas do Povo Checo* (1831/1832); František Susil, as *Canções Nacionais da Morávia* (1835); e os dois grandes eslavistas Jan Kollar e Josef Šafařik associaram-se para a edição das *Canções Populares Eslovacas* (1823/1827). Entre os últimos dessa geração de folcloristas checos encontra-se Erben[122], que prestou

---

120 Antônio Gonçalves Dias, 1823-1864.
Primeiros cantos (1846); *Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão* (1848); *Últimos Cantos* (1851); *Os Timbiras* (1857).
Edição por M. Bandeira, 2 vols., S. Paulo, 1944.
L. M. Pereira: *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, 1943.

121 František Čelakovský, 1799-1852.
Poesias populares eslavas (1822-1827); *Eco das canções russas* (1829); *Eco das canções checas* (1839); *Filosofia dos povos eslavos em provérbios* (1852).
J. Machal: *O trabalho fundamental de Čelakovský*. Praha, 1899.

122 Karel Jaromir Erben, 1811-1870.
As canções nacionais da Boêmia (1842-1845); *Ramalhete de flores* (1853); *Cem contos de fadas eslavos* (1865).
V. Brandl: *A obra de Karel Jaromir Erben*. Brno, 1887.

atenção especial às baladas e conseguiu imitá-las magistralmente; nas baladas de Erben ressuscitam as lendas antigas, tremem as angústias do povo primitivo; são superiores até às baladas de Buerger.

O maior discípulo de Čelakovský era Prešeren[123], o grande poeta do povo esloveno; embora também cedendo a outras influências – italianas nos sonetos, inglesas na "Lake Poetry" no poema narrativo – é Prešeren principalmente poeta de formação checa e alemã, de um lirismo mais puro do que a maioria dos poetas iugoslavos, atraídos irresistivelmente pela balada histórica, o produto mais original da poesia popular sérvia. Já no século XVIII, o italiano Alberto Fortis chamou a atenção da Europa culta, traduzindo e inserindo no seu *Viaggio in Dalmazia* (1774) algumas canções sérvias; uma delas, a "Canção Fúnebre das Mulheres de Asan Aga", foi logo traduzida por Goethe e incluída nas *Stimmen der Voelker in Liedern*, de Herder. A grande sorte coube, depois, ao sérvio Vuk Stefanović Karadžić[124]: as suas *Canções Populares* (1814, 1823/1833) revelam uma grande epopéia histórica, fragmentada em cantos à maneira das "Chansons de geste". O eco dessa descoberta era grande na Europa[125]. Contribuiu para chamar, na Rússia, a atenção para Kolzov[126], poeta-camponês ao qual Turgeniev chamou "Burns russo". Nenhum desses poetas menores alcançou, porém, a cultura literária de Prešeren; e parece que a poesia popular russa ofereceu modelos menos adequados; a famosa *Coleção de Poesias Antigas* (1868/1874), que o eslavófilo Peter Kirejevski reunira durante a vida inteira, inspira ligeira decepção[127]. Tentativa de uma renovação dessa poesia nacional, antiturca, foi o poema romântico *Gorski Vijenac* (1847),

---

123 Franz Prešeren, 1800-1849.
Poesias (publ. por I. Stritar, 1866).
F. Kidric: *Franz Prešeren*. 2 vols. Ljubljana, 1936-1938.

124 L. Stojanović: *A vida de Vuk Karadžić*. Beograd, 1924.

125 D. Subotić: *Yugoslav Popular Ballads, their Origin and Development*. Cambridge, 1932.

126 Alexander Vassiljevitch Kolzov, 1809-1842.
Poesias (1835).
A. Schalfejev: *A poesia popular de Kolzov e a poesia popular russa*. Moscou, 1910.

127 Petr Vassilievitch Kireievski, 1808-1856.
M. Gerschenson: *Petr Vassilievitch Kireievski. Vida e Canções.* Moscou, 1911.

do príncipe Petar II Petrović Njegoš[128], cujo poema lamartiniano *A Luz do Microcosmo* também se tornou célebre. Durante decênios foi ele considerado como o maior poeta em língua sérvia.

A descoberta de Karadžić foi provavelmente o motivo de uma grande falsificação literária, de conseqüências inesperadas. Falsificações literárias são fenômenos de todos os tempos; o romantismo criou, porém, uma predisposição para aceitá-las. Ilusionismo, ironia, "poesias de espelho" dos românticos de Iena não eram fenômenos isolados. Para aumentar a ilusão, surgiu a moda de fazer passar romances por transcrições de manuscritos, encontrados num velho castelo. Já Horace Walpole publicou *The Castle of Otranto* como sendo tradução de um velho manuscrito italiano; no fim da época romântica escreveu Meinhold[129] um romance interessantíssimo sobre a bruxaria na Alemanha do século XVII, *Die Bernsteinhexe* (*A Bruxa de Âmbar*), imitando a linguagem daquela época e alegando ter transcrito uma crônica; e muitos acreditavam. Pois a base dessas mistificações foi uma teoria científica. Conforme Savigny e Grimm, a Poesia e o Direito eram criações do espírito coletivo em tempos remotos. Entre essas produções já se tinham encontrado obras-primas anônimas. Por que não acreditar na possibilidade de descobrir mais outras? Além disso, aquelas teorias colocaram a produção poética em misteriosas distâncias do tempo e misteriosas profundidades da alma coletiva, de modo que a relação entre autor e obra se tornou duvidosa. O Ossian de Macpherson é um produto de gosto primitivista dos pré-românticos; as falsificações de Chatterton pretenderam agradar a vaidades locais e pessoais. Interveio, depois, o desejo de conseguir documentos do passado nacional, para satisfazer ao gosto medievalista e justificar reivindicações político-culturais. Entre 1800 e 1840 é a época áurea dos manuscritos falsificados. Ao eslavista checo e poeta fracassado

---

128 Peter II Petrović Njegoš, 1813-1851.
A Luz do Microcosmo (1845); *Gorski Vijenac* (1847).
G. Mašanović-Jangousky: *Pierre II Petrovitch Niegos, poète et philosophe*. Paris, 1931.

129 Wilhelm Meinhold, 1797-1851.
Die Bernsteinhexe (1843).
K. Tranmer: *Wilhelm Meinhold als Romanschriftsteller*. Wuerzburg, 1923.

Vačlav Hanka[130] doeu a falta de monumentos literários da antiguidade da sua nação; e, confiando na sua capacidade de imitar a língua eslava arcaica, publicou em 1817 um manuscrito, encontrado na cidade de Königinhof na Boêmia, contendo um tesouro de lendas poéticas medievais; no ano seguinte, no "manuscrito de Grünberg", leu-se o poema épico *O Tribunal de Libussa*, revelando a altura extraordinária da civilização checa no século X. Dois grandes eslavistas, Dobrovsky e Kopitar, chamaram logo a atenção para os erros lingüísticos e os anacronismos nos dois manuscritos. Mas a Europa inteira já prestara as maiores homenagens à "antiga poesia checa" – Goethe traduzira um dos poemas. A vaidade nacional estava em questão; eruditos tão grandes como Palacký e Šafarik manifestaram-se a favor da autenticidade dos documentos. Passaram decênios até – por volta de 1880 – Gebauer, Goll e Masaryk conseguirem dissipar as nuvens da mistificação e purificar a atmosfera nacional, envenenada por fraude e vaidade. Até então, os manuscritos de Königinhof e Grünberg foram considerados como documentos de uma grande civilização eslava nos começos da Idade Média; e isso serviu aos desígnios do "eslavofilismo".

Nas origens desse movimento importantíssimo encontra-se, mais uma vez, a grande figura de Herder[131]. Na juventude, como professor da escola luterana em Riga, entusiasmara-se pelo Império russo e os seus povos eslavos; considerava Catarina a Grande como ideal de um príncipe conforme Montesquieu; desejava tornar-se ele mesmo o Montesquieu dos eslavos. E quando num filósofo eslavo, no checo Comenius, encontrou as fórmulas do seu próprio humanitarismo espiritualista, chegou a identificar os eslavos com uma raça ideal de agricultores sem belicosidade, um povo idílico, vivendo em liberdade algo anárquica, sem Estado, nas estepes orientais, esperando a sua hora para entrar na His-

130 Vačlav Hanka, 1791-1861.
Manuscrito de Königinhof (1817); *Manuscrito de Grünberg* (1818).
I. Gebauer: "Unechtheit der Königinhofer und Grünberger Handschrift". (In: *Archiv fuer slavische Philologie.* X/XI, 1887-1888.)
F. M. Bartok: *Os manuscritos de Königinhof e Grünberg*. Praha, 1946.

131 J. Pfitzner: "Herder und die Slaven". (In: *Zeitscrift fuer osteuropaeische Gerschichte,* 1927/II-IV.)

tória. No famoso capítulo IV do livro XVI, parte IV das *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* (*Idéias sobre uma Filosofia da História da Humanidade*), publicado em 1791, Herder previu, depois da derrota histórica dos gregos e romanos, também a das raças latina e germânica, já decadentes, atribuindo aos eslavos a missão histórica de estabelecer o futuro reino da Paz, Agricultura e Poesia, para realizar o ideal humanitário. Sem dificuldade reconhece-se nessas idéias a velha doutrina mística da "Terceira Igreja" sempre viva entre os checos, agora modificada conforme as idéias do humanitarismo da Ilustração e do nacionalismo pré-romântico. Não é estranhável que aquele capítulo tenha sido logo traduzido para a língua checa, e isso nada menos do que quatro vezes, por Fortunat Durych, Dobrowský, Kopitar e Josef Jungmann; os checos, vivendo desde séculos sob dominação estrangeira, tornaram-se todos herderianos, especialmente os estudantes protestantes eslovacos, então numerosos na Universidade de Iena, entre eles Kollar e Šafarik. Contaminou-os o nacionalismo alemão da época da revolta contra Napoleão; e a ciência fantástica dos românticos ofereceu-lhes um *pendant* historiográfico das esperanças do futuro herderiano. Os antigos germanos não eram tão sem cultura como os humanistas pensavam, afirmou Jakob Grimm; ao contrário. Então, surgiu ao lado da arqueologia fantástica dos germanos uma eslavística igualmente fantástica. Lembraram que a atual Alemanha oriental, até o rio Elba, fora território habitado por eslavos até o século X. As falsificações de Hanka contribuíram para encher aquela época com templos e palácios imaginários de uma civilização eslava extinta – eis o ambiente poético de Jan Kollar[132]. Era um pobre estudante de teologia luterana em Iena, eslovaco de nascimento, quer dizer, daquela parte da nação checa que os húngaros privaram desde séculos de todos os vestígios de existência nacional. Na Alemanha conheceu a teologia

132 Jan Kollar, 1793-1852.
Slavý Dcera (1824-1832); *Ueber die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen der slavischen Nation* (1837).
M. Murko: *Die deutschen Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik*. Graz, 1897.
J. Jakubec: *Literatura česka*. Vol. II. 2.ª ed. Praha, 1913.
A. Mraz: *Jan Kollar. Estudo literário*. Praha, 1952.

livre de Lessing, as idéias humanitárias de Herder – sobretudo Herder – e o nacionalismo de Fichte; o historiador romântico Luden sugeriu-lhe idéias fantásticas sobre a antiguidade eslava. E Kollar leu muito Schiller e Byron. Por isso deu ao seu grande poema *Slavý Dcera* a forma classicista de um ciclo de 645 sonetos. Mas no fundo é uma grande elegia pré-romântica sobre o "império" e a civilização desaparecidos dos eslavos na região entre os rios Elba e Oder. É muito significativo o título de um tratado de Kollar, escrito em alemão: *Sobre a Reciprocidade Literária entre as Diferentes Tribos da Nação Eslava*. Apoiando-se na grande semelhança entre as línguas eslavas, Kollar tratou a raça eslava como uma nação homogênea, exigindo para ela uma literatura comum. Kollar é o pai do pan-eslavismo literário.

Através de Kollar e outros literatos o pan-eslavismo literário entrou na Rússia, tomando uma feição diferente. Ali não se tratava de sugerir esperanças a uma nação oprimida; os russos constituíam um Império poderoso. Por isso, o arqui-russo Karamsin rejeitou as idéias de Kollar, declarando os russos satisfeitos com a sua própria herança histórica, quer dizer, o autocratismo tzarista e a Igreja ortodoxa. Outros, porém, imbuídos de idéias humanitárias, olharam com espanto a decadência do Ocidente revolucionário; e proclamaram a missão histórica dos eslavos, quer dizer, dos russos, de salvar o mundo. De maneira ingênua identificaram o humanitarismo herderiano com as instituições russas, considerando o Império como garantia da paz perpétua, o autocratismo como garantia da igualdade social de todas as classes, e o credo da Igreja ortodoxa como fortaleza cristã contra o ateísmo ocidental, quando catolicismo e protestantismo já estariam em plena decadência. Esse eslavofilismo[133] não era, no início, um programa político; conservou sempre os vestígios da sua origem literária, da "reciprocidade eslava". Entre os primeiros chefes preponderaram espíritos puramente teóricos: o literato Ivan Kirejevski;

133 Th. G. Masaryk: *Russland und Europa. Zur russischen Geschichts-und Religionsphilosophie*. Vol. I. Jena, 1913.
G. Smolic: "Westler und Slawophile in der neueren Forschung". (In: *Zeitschrift fuer slavische Philologie*, IX/X. 1932-1933.)

seu irmão, o folclorista Peter Kirejevski[134]; e sobretudo o poeta e teólogo Khomiakov[135]: nos seus escritos teológicos de um leigo algo confuso já se encontram as idéias de Dostoievski, menos a agressividade política; e as suas poesias, graves e sonoras, serviam para o mesmo fim de lamentar as ruínas do Ocidente e exaltar a salvação do mundo pela Rússia eslava e ortodoxa. Só muito mais tarde, com a adesão dos irmãos Aksakov, o eslavofilismo mudou de feição; virou pan-eslavismo político e imperialista. Mas àquela primeira geração ainda pertence o pai dos irmãos, Sergei Timofeivitch Aksakov[136], que ocupa lugar dos mais honrosos na história literária russa; as suas memórias ou romances autobiográficos, que já foram comparados à obra de Proust, apresentam um panorama minucioso e não menos delicioso da vida dos aristocratas russos nos seus latifúndios no fim do século XVIII. As descrições da Natureza, na *Crônica de Família*, são tão magistrais como a caracterização dos inúmeros personagens, fielmente recordados. É uma Rússia antiga, algo idílica; mas não falsificada. Os filhos de Sergei já não são homens idílicos. O mais velho, Konstantin Sergeievitch Aksakov, fez o que os eslavófilos da primeira geração nunca fizeram: renunciou por completo às idéias humanitárias, identificando o ideal eslavo com o despotismo moscovita e a intolerância do Santo Sínodo, as instituições legitimamente russas. É a transição de Herder a De Maistre. Outro irmão, Ivan Sergeievitch Aksakov, tirou as conclusões

---

134 V. Liaskovski: *Os irmãos Kireievski. Sua vida e seus trabalhos*. Petersburgo, 1899.

135 Alexis Stepanovitch Khomiakov, 1804-1860.
L'Eglise latine et le protestantisme au point de vue de l'Eglise d'Orient (1858); *Poesias* (1844-1859).
V. Z. Zavitnevitch: *Alexis Stepanovitch Khomiakov*. 2 vols. Kiev, 1902-1913.
N. Berdiaiev: *Alexis Stepanovitch Khomiakov*. Moscou, 1912.
E. Ehrenberg: *Oestliches Christentum*. Vol. I. Muenchen, 1923.
A. Gratieux: *A. S. Khomiakov et le mouvement slavophile*. Paris, 1939.

136 Sergei Timofeievitch Aksakov, 1791-1859.
Crônica de família (1856); *A infância de Bagrov* (1858).
V. Ostrogorski: *Sergei Aksakov*. Moscou, 1891.
V. F. Savadnik: "Sergei Timofeievitch Aksakov". (In: *História da Literatura Russa no Século XIX*, edit. por D. N. Ovsianiko-Kulikovski, vol. III. Moscou, 1912.)
D. S. Mirsky: Introdução da tradução inglesa da *Crônica de família*, por M. C. Beverley. London, 1924.

quanto à política exterior: a Rússia teria o dever e o direito de libertar as pequenas nações eslavas; e os outros povos europeus teriam o dever de submeter-se à chefia da Rússia. É o programa do pan-eslavismo; religião nacional, nacionalismo religioso.

O movimento eslavo parece uma revolta nacionalista contra o cristianismo ocidental; no fundo, é antes uma revolta de povos atrasados, firmes na fé cristã, contra a secularização do cristianismo no Ocidente, contra o liberalismo. Movimento análogo, mais modesto, mais provinciano, deu-se na Escandinávia, com um prelúdio na Alemanha. O levante nacional contra Napoleão, entre 1806 e 1813, estava apoiado num movimento religioso entre os luteranos prussianos, chamado às vezes "segundo pietismo". O nacionalismo antifrancês e antiliberal era uma reação contra o mundo ocidental; e essa tentativa de anular a europeização da Alemanha voltou, coerentemente, ao luteranismo. Ao "segundo pietismo" aderiram os chefes do nacionalismo prussiano, generais, ministros, professores de teologia, menos os poetas patrióticos, que, talvez por isso, não manifestavam emoção profunda. Exceção faz Arndt[137], péssimo poeta mas grande alma de um homem realmente nórdico, pesado, fiel sonhador, duma religiosidade viril. Era um prosador poderoso: *Der Geist der Zeit* (*O Espírito da Época*) é um livro admirável, defendendo em frases duras uma política nacional, cristã e patriarcalista, algo à maneira de Carlyle. Arndt era daquela região antigamente eslava que os sonhadores checos reivindicaram; e no fundo do seu cristianismo luterano descobriram estudos recentes muita coisa herética, um panteísmo mal dissimulado, uma veneração devota das forças na Natureza. Talvez fosse isso herança eslava; Arndt, muito mais velho que os outros, filho da época pré-romântica, devia interpretá-la como herança nórdica, germânica. Na Escandinávia, a gente era mais "romântica", quer dizer, mais herderiana. Ali, o conflito entre nacionalismo e cristianismo se revelou abertamente.

Revelou-se no historiador e poeta Geijer[138], que defendeu em tom muito sério a mitologia germânica, lamentando a vitória do cristia-

---

137 Ernst Moritz Arndt, 1769-1860.
Der Geist der Zeit (1806-1818).
K. Leese: "Arndt". (In: *Die Krisis und Wende des christlichen Geistes*. Berlin, 1932.)

138 Cf. nota 60.

nismo. Atterbom tentou uma síntese entre conceitos cristãos e conceitos germânicos; Stagnelius evadiu-se do conflito para a mística do gnosticismo, que permite sínteses entre o cristianismo e qualquer paganismo. A vítima trágica do conflito foi Esaias Tegnér[139], poeta suave e bispo da Igreja luterana da Suécia. Tegnér é um dos poetas mais conhecidos da literatura universal. A sua *Frithjofs-Saga*, versão idealista e classicista de uma saga nórdica, bastante cristianizada, em versos harmoniosos e retóricos, é o livro clássico da escola sueca, o presente usual para os colegiais no fim do ano letivo; e deve a essas mesmas qualidades inúmeras edições, a tradução para todas as línguas, uma popularidade algo duvidosa, e – desde o simbolismo – a condenação quase unânime pela crítica: como poesia falsa. O que se condena na *Frithjofs-saga* é a influência de Schiller: o idealismo humanitário, a falsificação idealista da grosseria nórdica, a eloqüência versificada. As verdadeiras qualidades do poema – a clareza quase grega em meio das brumas do romantismo escandinavo – só se revelam em comparação com o poema precedente *Axel*, que ainda era muito ossiânico. Tegnér era no fundo um classicista ilustrado, inimigo do obscurantismo religioso do romantismo alemão. O seu ideal heróico tem infelizmente algumas nuanças da poesia patriótica de Koerner, que ele admirava; mas o patriotismo sueco de Tegnér tem motivos especiais. Tegnér era o porta-voz poético da nação contra o novo rei Carl Johan, da família Bernadotte, estrangeiro imposto ao povo e odiado como absolutista reacionário. Contra ele e a sua camarilha erigiu-se Tegnér em profeta poético da "Svea" autêntica. *Nattvardsbarnen*, pequeno poema narrativo em que se descreve a preparação de crianças de aldeias para a primeira comunhão, parece um idílio à maneira de Voss; na verdade, é um sermão de cristianismo ilustrado, sem dogma e humanitário. *Frithjofs-Saga* não é uma peça modernizada de arqueologia escandinava, mas um protesto do paganismo nacional contra a moral "européia". O equívoco, que transformou mais tarde a Tegnér em autor escolar, já então

139 Esaias Tegner, 1782-1846.
Nattvardsbarnen (1820); *Axel* (1822); *Frithjofs-Saga* (1825); *Kronbruden* (1827); *Samlade dikter* (1828).
G. Brandes: *Esaias Tegnér*. Kjoebenhavn, 1876.
G. Rudberg: *Tegnér, humanisten och hellenisten*. Stockholm, 1930.
F. Böök: *Esaias Tegnér*. 3 vols. Stockholm, 1946-1947.

era tão forte que as honras oficiais o sufocaram. Foi nomeado bispo; e o espírito neurastênico de Tegnér caiu em graves escrúpulos religiosos. Tentou evadir-se para a realidade social: em *Kronbruden*, o poeta idílico deu de repente um quadro muito realista da vida rústica. Mas não se salvou. O bispo Esaias Tegnér morreu em desespero e loucura.

A feição pseudoclassicista, pseudo-humanista da oposição escandinava manifestou-se com maior clareza na Dinamarca, então inteiramente sob influência alemã, primeiro de Weimar, depois de Iena. Schack von Staffeldt[140] era mesmo alemão de nascimento; e nunca chegou a dominar com perfeição a língua dinamarquesa. Esquisitão melancólico, estudando Goethe na solidão dos campos, exprimiu em versos malfeitos um profundo sentimento panteísta da Natureza, dando ao paganismo goethiano ares de uma religião particular. Os conflitos fatais que arruinaram Tegnér e isolaram Schack, manifestam-se com clareza em Oehlenschlaeger[141]: mas com clareza quase mediterrânea, como no seu patrício e contemporâneo Thorwaldsen, herdeiro de Winckelmann, que se tornou em Roma o maior escultor classicista do século para encher a cidade nórdica de Copenhague com estátuas gregas. Oehlenschlaeger, grande poeta dinamarquês, era uma natureza muito rica; venceu o conflito aberto pela felicidade do seu temperamento equilibrado, para acabar no bem-estar mental da pequena burguesia satisfeita. Adolescente ainda, foi convertido ao romantismo pelo en-

---

140 Adolph Wilhelm Schack von Saffeldt, 1769-1826.
Digte (1803-1808).
G. Brandes: "Schack von Staffeldt". (In: *Danske Digtere*. Kjoebenhavn, 1877.)
H. Strangerup: *Schack von Staffeldt*. Kjoebenhavn, 1940.

141 Adam Oehlenschlaeger, 1779-1850.
Guldhornene (1802); *Digte* (1803); *Aladdin* (1805); *Hakon Jarl* (1805); *Nordiske Digte* (1807); *Baldur hin Gode* (1808); *Thors rejse til Jotunhejm* (1808); *Palnatoke* (1809); *Axel og Valbog* (1810); *Correggio* (1811); *Digtninger* (1811-1813); *Stärkodder* (1812); *Helge* (1814); *Hagbarth og Signe* (1815); *Erik og Abel* (1820); *Väringerne i Miklagaard* (1826); *Hrolf Krake* (1828); *Oervarodds Saga* (1841); *Dina* (1842); *Amleth* (1846).
V. Andersen: *Adam Oehlenschlaeger*. 3 vols. Kjoebenhavn, 1899-1900.
I. Falbe-Hansen: *Oehlenschlaeger's nordiske Digtning*. Kjoebenhavn, 1921.
V. Madsen: *Adam Oehlenschlaeger*. Kjoebenhavn, 1929.

tusiasta meio cristão, meio nórdico de Steffens; a sua primeira poesia, que o tornou logo famoso, "Guldhornene" ("O Copo de Ouro"), celebrou a propósito de uma peça arqueológica os deuses nórdicos, vencidos pelo cristianismo. Eis o tema permanente de Oehlenschlaeger. O primeiro volume de suas poesias também revela a sua forma permanente: o verso harmonioso, sugestivo, mas ligeiramente classicista, equilibrado como a arte de Rafael, ou antes a de Thorwaldsen. Oehlenschlaeger era um vencedor da vida, um homem feliz; e transfigurou-se a si mesmo na sua maravilhosa comédia fantástica *Aladdin*, transformando o "gênio" rebelde e revolucionário dos pré-românticos em "gênio" espontâneo, vencedor feliz sem consciência racional. A lâmpada milagrosa, que o racionalista Nureddin pretende conquistar por estudos profundos da magia, cabe ao jovem Aladdin, sem outro mérito do que ser predestinado para a felicidade pela natureza. *Aladdin* foi traduzido para o alemão pelo próprio autor; e é a obra mais feliz do romantismo alemão, realização da síntese a que Eichendorff aspirava sem consegui-la. Na tradução, Oehlenschlaeger já inseriu algumas indiretas contra o romantismo, quer dizer, contra o medievalismo cristão e catolizante. O seu ideal pagão era meio grego, meio nórdico. Na sua série de tragédias, a tendência anticristã é inconfundível: em *Hakon Jarl*, contra a cristianização da Noruega por santo Olavo; em *Baldur Hin Gode*, contra o assassínio dos velhos deuses pelos missionários; em *Vaeringerne i Miklagaard*, o contraste entre os vikings nórdicos e o ambiente mediterrâneo é significativo. Mas a forma dessas obras "nórdicas" é sempre "sofocléia", a da tragédia grega vista através de Weimar; Oehlenschlaeger é classicista como Thorwaldsen. No seu poema *Helge*, até Brandes achou digna de elogios a "beleza rafaélica" dos versos. E Oehlenschlaeger escolheu um pintor da mesma estirpe, Correggio, para herói da tragédia sentimental que apresenta a sorte infeliz do artista em ambiente incompreensivo. Esse *pendant* trágico (e menos bem realizado) de *Aladdin* reflete as lutas literárias de Oehlenschlaeger contra o pré-romântico Baggesen e outros inimigos. Mas Oehlenschlaeger venceu sempre, se bem ao preço de atenuar a sua atitude; acabou como burguês satisfeito, transformando o paganismo em mera cultura estética, a "oposição" escandinavista em patriotismo "pan-escandinavo", reivindicando a união dos três reinos nórdicos. Na catedral de Lund, na Suécia, Oehlenschlaeger foi coroado "Poet laureate" da Suécia, Dinamarca e Noruega. A influência

do seu romantismo aburguesado, idílico, sobre as três literaturas escandinavas era incalculável. Só Ibsen quebrará o domínio de *Aladdin*.

Havia uma literatura popular, na Dinamarca, ao lado dessa literatura burguesa; mas a sua evolução foi análoga. Bredahl[142] parecia rebelde: pessimista desesperado, caricaturando a Dinamarca como fantástico Império Kyhlam na Lua, numa série incoerente de cenas dramáticas, shakespearianas; na verdade, Bredahl era humanista como Oehlenschlaeger, mas isolado numa pobre aldeia da Jutlandia. Sua obra é dissonante; mas harmoniza com o acorde de Aladdin. Grundtvig[143] fez oposição mais sistemática, com êxito profundo e, no entanto, sem modificar a situação espiritual do país. Ninguém mais romântico do que esse homem apaixonado, hercúleo como os gigantes nórdicos que cantou em versos duros. Pastor racionalista no início, apoiando depois as suas idéias na mitologia germânica, fundando enfim a seita dos "grundtvigianos", na qual o Símbolo apostólico é aceito como o mínimo necessário de fé cristã, misturado com uma moral "nórdica"; espécie de metodismo dinamarquês em termos escandinavos. O surpeendente é que a nova liturgia de Grundtvig foi meio aceita pela Igreja oficial que se "grundtvigizou" cada vez mais, ao ponto de Grundtvig ficar hoje venerado como o Padre da Igreja da Dinamarca. Essa solução se impôs porque o pastor rebelde tinha conquistado o povo. Em 1843 fundou as primeiras Universidades populares que eliminaram o analfabetismo, transmitindo aos camponeses uma cultura mais alta do que a da população rural em qualquer país da Europa. Contra a civilização

---

142 Christian Hvid Bredahl, 1784-1860.
Dramatiske Scenen (1819-1833).
G. Brandes: "Bredahl". (In: *Danske Digtere*. Kjoebenhavn, 1877.)
O. Thyregod: *Christian Bredahl*. Kjoebenhavn, 1918.

143 Nikolai Frederik Severin Grundtvig, 1783-1872.
Nordens Mythologi (1808); *Optrin af Kämplivets Undergang i Nord* (1809); *Optrin af Norners og Asers Kamp* (1811); *Christelige Praedikener* (1827-1830); *Sangvaerk til den danske Kirke* (1837-1841); *Christenhedens Syvstjaernet* (1860).
F. Roenning: *Nicolai Frederik Severin Grundtvig*. 4 vols. Kjoebenhavn, 1907-1914.
M. Holmstroem: *Nikolai Frederik Severin Grundtvig*. Upsala, 1917.
J. Monrad: *Nikolai Frederik Severin Grundtvig*. Kjoebenhavn, 1933.

aristocrática e humanista das elites urbanas, Grundtvig fundou uma civilização nacional e cristã do povo, realizando em ambiente restrito os ideais de Herder e Carlyle. Essa civilização popular era fatalmente conservadora; reconciliou-se com a Igreja, e não fez nunca oposição política. Criou uma base firme da ordem estabelecida, e sobre essa base pôde continuar calmamente aquele romantismo meio humanista e idílico da burguesia de Copenhague. Despedida literária do popularismo pré-romântico parece a obra de Blicher[144], escrita pela maior parte no dialeto dos camponeses da Jutlandia, poesias e contos humorísticos e melancólicos, com a melancolia de quem se estreara com uma tradução dinamarquesa de Ossian e acabou como pobre vigário de aldeia. Era um *Vigário de Wakefield*; obra que também tinha traduzido.

O poeta principal do humanismo dinamarquês pós-oehlenschlaegeriano era Hauch[145], homem sereno, poeta sincero, impedido por uma inibição qualquer de se exprimir livremente. As suas tragédias e poemas narrativos são obras de um fino amador das letras; cedeu ao gosto da época, escrevendo bons romances históricos. Na sua poesia lírica manifesta-se, às vezes, o sofrimento de uma natureza viril, quebrada pela atmosfera sufocante do idílio. Com menos escrúpulos foi mais feliz o norueguês Andreas Munch[146], chefe daquele partido na Noruega que defendia a completa identificação lingüística e literária com a Dinamarca. É digno de nota que as suas tragédias

---

144 Steen Steensen Blicher, 1782-1848.
Digte (1814); *Praesten i Vejlby* (1829); *Hoestferierne* (1841); *En Bindstouw* (1842).
J. Aakjaer: *Steen Steensen Blicher Livstragedie*. 3 vols. Kjoebenhavn, 1903-1906.
J. Norvig: *Blicher. Hans Liv og Vaerker*. Kjoebenhavn, 1943.

145 Carsten Hauch, 1790-1872.
Hamadryaden (1824-1825); *Tiberius* (1828); *Vilhelm Zabern* (1834); *Guldmageren* (1836); *En polsk familie* (1839); *Soestrene paa Kinnekullen* (1849); *Robert Fulton* (1853); *Valdemar Seir* (1862).
K. Galster: *Carsten Hauch's Barndom og Ungdom*. Kjoebenhavn, 1930.
K. Galster: *Carsten Hauch's Manddom og Alderdom*. Kjoebenhavn, 1935.

146 Andreas Munch, 1811-1884.
Donna Clara (1840); *Sorg og Troest* (1850); *En Aften paa Giske* (1855); *Hertug Skule* (1864).
J. Knudsen: *Andreas Munch og samtidens norske sprogstrev*. Oslo, 1923.

da história norueguesa, moldadas em Oehlenschlaeger, foram preferidas pelo público às de Bjoernson e Ibsen. Munch, como todos os estetas da época, gostava de viver na Itália e tratar assuntos de uma Espanha romântica.

Assim como a reação popular de Grundtvig chegou a fortalecer o romantismo aburguesado, assim o hegelianismo de Johan Ludvig Heiberg[147], cujos *vaudevilles*, pequenas peças humorísticas ou irônicas, criaram em Copenhague uma atmosfera parisiense; para nós outros, hoje, refletem de maneira deliciosa a pequena vida provinciana daquela época de 1830. Apesar dos seus ares de livre-pensador hegeliano – Heiberg lutava sem descanso contra o lirismo de Oehlenschlaeger – também era uma natureza romântica. Na comédia fantástica *Elverhöj*, popularíssima na Dinamarca, imitou com felicidade o *Midsummer-Night's Dream*; e quando na peça satírica *En Själ efter Döden* (*Uma Alma depois da Morte*), a alma do filisteu pequeno-burguês, depois da morte, é condenada à mais terrível das penas, quer dizer, a repetir a sua vida vazia, o anti-romântico Heiberg tinha-se pronunciado como bom romântico. Suas poesias satíricas dirigiram-se contra o radicalismo político da mocidade hegeliana – o idílio não devia ficar ameaçado. Espírito e romantismo de Heiberg continuaram-se em Henrik Hertz[148], *virtuose* do verso, cujas peças intensamente românticas não deixaram de influenciar a mocidade de Ibsen. Lembram-se mais outros contemporâneos de Hauch e Munch, Heiberg e Hertz: as poesias devotas e os romances histórico-patrióticos de Ingemann[149]; os contos e *lieds* estudantis de Poul Martin Moeller[150] – é um quadro completo daquilo a que os alemães chamam "Biedermeier".

---

147 Johan Ludvig Heiberg, 1791-1860.
Om Vaudevillen (1826); *Et eventyr i Rosenborghave* (1827); *Elverhöj* (1828); *De Danske i Paris* (1833); *En Själ efter Döden* (1841); *Nye Digte* (1841).
G. Brandes: "Heiberg". (In: *Danske Digtere*, Kjoebenhavn, 1877.)
J. Clausen: *Kulturhistoriske studier over Heiberg's vaudeviller*. Kjoebenhavn, 1891.
M. Borup: *Johan Ludvig Heiberg*. 3 vols. Kjoebenhavn, 1947-1949.

148 Henrik Hertz, 1797-1870.
Svend Dyrings Hus (1837); *Kong Renés Datter* (1845).
H. Kyrre: *Henrik Hertz. Liv og digtning*. Kjoebenhavn, 1916.

149 Cf. nota 12.

150 Cf. "Origens do romantismo", nota 40.

O "Biedermeier" é palavra intraduzível; significa, mais ou menos, "a boa vida dos bons velhos tempos". É, antes de tudo, um estilo de viver: a vida calma e idílica da pequena burguesia nas pequenas residências e cidadezinhas da Alemanha na época da Restauração, entre a queda de Napoleão e as revoluções de 1830 e 1848. Vida sem estradas de ferro, com muita arte, música, estudos gregos e vigilante polícia política, um pitoresco idílio dos "bons velhos tempos". Nos quadros de Schwind e Spitzweg, o "Biedermeier" vive para sempre; e de vez em quando voltam as suas modas, os fraques azuis e crinolinas brancas, móveis, palacetes e jardins de Rococó aburguesado. Uma pequena-burguesia culta, com estilo de viver aristocrático. Mas quem é o poeta do "Biedermeier"? Eichendorff satisfaz a várias condições; mas é firme demais nas suas convicções católicas, tem um fundo trágico. Aos poetas da "escola da Suévia", Uhland, Kerner, faz falta a poesia íntima do estilo. Resta outro poeta suévio, que pelo gênio se situa fora da "escola" e encarna as melhores tendências daquele estilo: Mörike[151]. O seu romance *Maler Nolten* é o último dos muitos romances românticos que opuseram à educação "prosaica" de *Wilhelm Meister* uma educação artística. Apenas, a de Mörike fracassou, acabando no idílio de uma aldeia suévia, na qual o poeta levou uma vida feliz, nas aparências, mas tragicamente insatisfeita no fundo. Haveria mesmo um desfecho trágico, com loucura ou suicídio, se Mörike, vigário como seu irmão no espírito em Wakefield, não se tivesse asceticamente humilhado, renunciando à vida quase como um monge. Assim nasceu o Mörike da *fable convenue*, um poeta suave e idílico de encantadores *lieds* em tom popular, um Eichendorff da Suévia protestante. Quase um Teócrito alemão; e Mörike traduzira o Teócrito grego; e os seus *lieds* estão muitas vezes, apesar da simplicidade do tom, em metros gregos. O grecismo de Mörike tem um fundo trágico, como o de Goethe ao qual tanto amou; Goethe vencera o "Demônio"; o vigário de

151 Eduard Mörike, 1804-1875.
Maler Nolten (1832); *Gedichte* (1838); *Idylle vom Bodensee* (1846); *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855); *Tradução de Teócrito* (1855).
H. Maync: *Eduard Mörike, sein Leben und Dichten*. Stuttgart, 1927.
B. von Wiese: *Eduard Mörike*. Tuebingen, 1950.
H. Meyer: *Eduard Mörike im Spiegel seiner Dichtung*. Stuttgart, 1950.

aldeia suévia vencera os instintos românticos, frustrados. Mörike parece inteiramente calmo, como o "Biedermeier"; mas assim não é o equilíbrio de quem teve a visão do "balanço de ouro do Tempo, enfim equilibrado":

> "... die goldne Wage nun
> der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn."

O grecismo de Mörike parece esteticista como o do "Biedermeier"; mas assim não é o conceito de beleza de quem afirmou que "o que é belo é feliz";

> "Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst."

Em toda a literatura universal não existe outro verso que lembre tanto a Keats. Mörike é algo como um Keats alemão, quer dizer, com muito menos arte e com mais música. Mozart – outro equilíbrio sobre fundo trágico – era o seu grande amor; celebrou-o numa novela deliciosa. A poesia de Mörike é toda música; e à música voltaram os seus *lieds* pelas composições de Hugo Wolf. Às vezes, a "poésie pure" de Mörike chega a ser hermétia, sem sentido lógico, como no inesquecível *Gesang Weylas*, que não podemos imaginar nem compreender sem o acompanhamento da música de Wolf:

> "Du bist Orplid, mein Land,
> das ferne leuchtet!
> Vom Meere dampfet dein besonnter Strand
> den Nebel, so der Götter Wange feuchtet."

Análises mais acuradas revelaram um "Biedermeier" que não é só pitoresco nem só lírico: um verdadeiro estilo, no sentido da transfiguração da realidade; o "Biedermeier" como estilo literário[152]. A calma política da época é menos o motivo do que a condição: a filosofia de Hegel, me-

---

152 W. Bietak: *Das Lebensgefühl des Biedermeier*. Wien, 1931.
P. Kluckhohn: "Der Biedermeier als literarischer Begriff". (In: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, IX, 1931; XIII, 1935.)

diando dialeticamente entre historismo herderiano e conservantismo prussiano, não foi nunca a filosofia oficial da Prússia, mas sim uma garantia aparentemente definitiva contra revoluções políticas e, ao mesmo tempo, contra intervenções do Estado nos negócios do Espírito. Por isso, os intelectuais da Universidade de Berlim chamavam aos tempos de Hegel "época halcyônica". Este clima era próprio para a tarefa educativa e auto-educativa desses homens: dominar nos outros e em si mesmos os titanismos do romantismo; "medida" e "forma" são novamente ideais, como no Goethe de 1830; classicismo e helenismo perdem o aspecto erudito, tornando-se, como em Goethe, forças reguladoras da conduta. O senso artístico é tão forte que chega a esquecer a opressão policial; só fica um sentimento de resignação cansada, certo quietismo que adora as forças insensíveis e contudo invencíveis da Natureza. Em tudo isso nota-se, porém, o aspecto pequeno-burguês, ou antes provinciano do "Biedermeier". A Dinamarca era então, espiritualmente, uma província da Alemanha. Toda a Alemanha, desmembrada em numerosos Estados e estadozinhos pacíficos, era província. A mais fechada dessas províncias era a Áustria, separada do mundo pelo absolutismo de Metternich. Uma censura rigorosíssima sufocava todo vestígio de vida pública, desviando as atenções para a música – a época é de Beethoven e Schubert – e sobretudo para o teatro. Nesse tempo, o teatro imperial de Viena, o Hofburgtheater, torna-se o primeiro palco da Alemanha, a cena das maiores representações de Schiller, Shakespeare e Calderón. O teatro é o centro do humanismo goethiano na Áustria. Mas ao lado desse teatro nobre existe outro, popular, em que continuam sobrevivendo as tradições barrocas do teatro jesuítico, popularizado e muitas vezes em forma parodística, na qual se manifesta o espírito zombador e irônico dos vienenses, desconhecido entre os alemães. Em compensação, os austríacos desconhecem o titanismo fáustico, tipicamente alemão; a experiência dos séculos e a herança barroca, atenuada pelo humanismo, os tinham transformado em quietistas elegíacos. Deste modo, o "Biedermeier" é a primeira idade áurea da literatura austríaca[153].

153 J. W. Nagl e J. Zeidler: *Deutsch-oesterreichische Literaturgeschichte*. Vols. I-II. Wien, 1899-1910.

Franz Grillparzer[154] é o poeta mais completo do seu país; a sua obra é uma verdadeira enciclopédia da história e do caráter austríaco; por ele, a nação está representada na literatura universal. Era um pequeno-burguês vienense, de vasta cultura literária e musical – coube-lhe a honra de fazer o discurso fúnebre para o enterro do seu amigo Beethoven –, mas inibido por uma gravíssima hereditariedade neurótica que o tornou velho solteirão e resmungão, e pela opressão da censura policial que chegou a desgostá-lo da literatura. Grillparzer acabou como alto funcionário público aposentado – carreira vazia em vez da carreira literária que começara esplendidamente. *Die Ahnfrau* é uma tragédia fatalista, à maneira dos Zacharias Werner e Müllner; mas reminiscências do teatro espanhol indicam a herança barroca; e o aproveitamento das superstições populares para conseguir irresistível efeito teatral revela um mestre precoce do palco. A peça teve sucesso enorme e desgraçou o poeta: classificou-o para sempre como "Müllner número 2"; e quando essa moda desaparecera, Grillparzer foi totalmente esquecido e ignorado na Alemanha. Mas também contribuiu para isso a incompreensão dos alemães para com o poeta de uma literatura estrangeira, escrita como por acaso na mesma língua; pois as tradições históricas das duas nações são diferentes; e Grillparzer é, antes de tudo, poeta da história.

---

154 Franz Grillparzer, 1791-1872.
Die Ahnfrau (1817); *Sappho* (1818); *Das goldene Vlies* (1820); *König Ottokars Glueck und Ende* (1825); *Ein treuer Diener seines Herrn* (1828); *Des Meeres und der Liebe Wellen* (1831); *Der Traum ein Leben* (1834); *Weh' dem, der lügt* (1838); *Der arme Spielmann* (1848); *Sämtliche Werke* (1872); (as obras precedentes, e: *Libussa; Die Jüdin von Toledo; Esther; Ein Bruderzwist im Hause Habsburg; Epigramme,* etc.)
Edição crítica por A. Sauer, St. Hock e outros, 32 vols., Wien, 1909-1937.
A. Ehrhard: *Franz Grillparzer*. Paris, 1900.
J. Volkelt: *Grillparzer als Dichter des Tragischen*. 2.ª ed. Muenchen, 1909.
E. Alker: *Grillparzer*. Marburg, 1930.
E. Reich: *Grillparzer Dramen*. 4.ª ed. Wien, 1938.
D. Yates: *Grillparzer. A Critical Biography*, vol. I. Oxford, 1946.
E. Fisher: *Franz Grillparzer*. Wien, 1948.
E. Hock: *Franz Grillparzer. Besinnung auf Humanität*. Hamburg, 1949.
G. Baumann: *Franz Grillparzer, sein Werk und das österreichische Wesen*. Freiburg, 1954.

É verdade que preferiu, durante certo tempo, enredos antigos; mas sempre soube atualizá-los. Sua segunda peça, *Sappho*, afigurou-se aos alemães obra de epígono de Goethe; mas Byron que a leu em tradução italiana, reconheceu-a logo como tragédia psicológica, anotando, em 1821, no seu diário: "É preciso gravar na memória o nome impronunciável desse grande poeta." *Das goldene Vlies* (*O Tosão de Ouro*) é mais uma versão, e talvez a mais forte de todas, de um tema antigo: a tragédia de Medéia; mas o verdadeiro tema é o choque entre duas civilizações, entre os gregos e os bárbaros. Grillparzer tinha alta consciência histórica. Glorificou, em *König Ottokars Glueck und Ende* (*Glória e Fim do Rei Otocar*), a fundação da monarquia habsbúrgica. Mas o *pendant* dessa tragédia schilleriana não é *Libussa*, a da fundação da civilização eslava, e sim *Der Traum ein Leben* (*O sonho é uma Vida*): parece uma das "comédias de sonho", tão freqüentes no teatro popular vienense – um ambicioso vê no sonho as conseqüências trágicas das ambições realizadas; e, quando despertado, já aprendeu a renunciar às glórias ilusórias. Essa tragicomédia tipicamente barroca, que parece *pendant* de *La Vida es sueño*, é, na verdade, a suma das experiências históricas da nação austríaca.

Mais uma vez voltou Grillparzer ao tema do choque entre duas civilizações, desta vez, entre francos e latinos, na época merovíngia; mas o insucesso ruidoso dessa comédia, *Weh' dem, der lügt* (*Ai de Quem Mente*), forneceu a Grillparzer, neurótico desiludido, o pretexto quase desejado para retirar-se definitivamente da literatura. Saudou com satisfação a revolução de 1848 que acabou com a censura; mas amaldiçoou essa revolução quando ela pretendeu destruir o Império multinacional. Grillparzer era um liberal, vindo do século XVIII, com instintos profundamente conservadores; venerou a casa dos Habsburgos, dos quais não ignorou os defeitos e erros. Só depois da sua morte saiu a tragédia histórica *Ein Bruderzwist im Hause Habsburg* (*Um Conflito de Irmãos da Casa dos Habsburgos*), quadro realmente shakespeariano da família imperial no momento decisivo da Contra-Reforma, antes de se iniciar a Guerra de Trinta Anos; na figura do infeliz imperador Rodolfo II, incapaz de agir, por medo de "perturbar o sono do mundo" e desencadear o caos, retratou o poeta abúlico a si mesmo e previu o destino e o fim da velha Áustria.

Grillparzer era um homem enigmático, cheio de contradições. Dramaturgo hábil, seguro dos seus efeitos, e quietista elegíaco; idealista incurável e céptico amargurado, aliviando-se o espírito em mil epigramas que, com mordacidade terrível, acompanharam a história austríaca durante o século mais desgraçado dela. Grillparzer é, sem dúvida, um epígono: veio de Schiller; e os seus estudos intensos do antigo teatro espanhol só criaram mais uma influência, embora *Die Jüdin von Toledo* (*A Judia de Toledo*), versão de uma peça de Lope de Vega, revela toda a mestria de um gênio do teatro, descobrindo no velho enredo inesperadas profundidades psicológicas. Grillparzer tornou-se classicista para dominar em si o romantismo caótico da época; e tornou-se romântico, evasionista, para fugir da realidade insuportável da Áustria daquele tempo; mas justamente essa fuga o fez compreender melhor e realizar poeticamente o espírito da Áustria. A verdadeira contradição na sua alma era entre a sua formação, de um liberal ilustrado à maneira do século XVIII, e a sua herança, católica e barroca. Esse austríaco era um espanhol dos tempos da Casa d'Áustria. Era epígono, porque se tratava do último grande dramaturgo barroco. Daí o caráter elegíaco da sua obra. Mas não era igualmente grande poeta. Não conseguiu transformar sua elegia em música verbal. Fugiu, também, da música – que tanto amava – por inibição de neurótico e por não poder dominar seu desespero em face do fracasso da sua vida e da sua pátria. No conto "Der arme Spielmann" ("O Pobre Músico"), história de um músico genial que acaba, por inabilidade inata de adaptar-se à vida prática, como mendigo, tocando nas ruas de Viena; Grillparzer depositou nesse conto a sua alma, a do último austríaco autêntico.

O barroco em Grillparzer não era produto de estudos eruditos; era resultado de experiência viva no teatro popular de Viena, no qual aquela tradição nunca acabara[155]. No começo do século XVIII, o ator Joseph Anton Stranitzky introduziu em Viena a "commedia dell'arte" italiana; outro ator, Gottfried Prehauser, criou o tipo do "Hanswurst", palhaço em que se perpetuou o *gracioso* do teatro espanhol; em Philip Hafner surgem elementos da comédia de caracteres. O grande teatro jesuítico perpetuou-se na ópera imperial; e com a *Zauberflöte* (*Flauta Mágica*) de Mozart, essa arte

155 O. Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomoedie*. Wien, 1952.

aristocrática chegou até ao povo. Os dois gêneros fundiram-se no começo do século XIX em comédia popular, enfeitada de decorações suntuosas e intervenções supranaturais de fadas, meio parodísticas. Raimund[156] é o gênio desse teatro popular – "gênio" não é exagero; mas gênio austríaco, isto é, malogrado. *Alpenkönig und Menschenfeind* é uma "comédia de conversão moral" de um homem mau por meio de uma intervenção supranatural; mas a idéia de convencer e converter o misantropo paranóico por meio de um sósia que lhe põe diante dos olhos uma caricatura grotesca de si mesmo, é uma idéia genial, digna de Molière. Infelizmente ninguém curou o paranóico Raimund que acabou suicidando-se. Era um grande humorista e teria sido um poeta lírico. O seu palco é um idílio fantástico: montanhas sublimes e Índias exóticas, e no meio delas uma rua de Viena, cheia de gente zombadora. Mas sobre eles paira a sombra do Destino; a canção, em *Der Bauer als Millionär*, do lixeiro simbólico que no fim do dia alegre e da vida alegre vem levar as cinzas – "Ein' Aschen! Aschen!" ("Cinzas! Cinzas!") – é, Farinelli o salientou, a suma da sabedoria de Calderón.

Esse elemento lírico já não existia em Nestroy[157], cujo espírito mordaz acabou com a comédia poética de Raimund. Era um farsista genial, apoderando-se sem escrúpulos de quaisquer *vaudevilles* franceses ou

---

156 Ferdinand Raimund, 1790-1836.
Der Bauer als Millionär (1826); *Alpenkönig und Menschenfeind* (1828); *Der Verschwender* (1833); etc.
A. Farinelli: *Grillparzer und Raimund*. Leipzig, 1897.
A. Moeller: *Ferdinand Raimund*. Graz, 1923.
K. Vancsa: *Ferdinand Raimund, ein Dichter des Biedermeier*. Innsbruck, 1936.
H. Kindermann: *Raimund*. Wien, 1940.

157 Johann Nestroy, 1801-1862.
Der böse Geist Lumpazivagabundus (1833); *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835); *Das Haus der Temperamente* (1837); *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* (1839); *Einen Jux will er sich machen* (1842); *Der Zerrissene* (1844); *Die Freiheit in Krähwinkel* (1848); *Judith und Holofernes* (1849); etc., etc.
Edição por O. Rommel e F. Bruckner, 15 vols., Wien, 1924-1930.
K. Kraus: *Nestroy und die Nachwelt*. Wien, 1912.
O. Rommel: *Nestroy und das Wiener Volksstück*. (Vol. XV da edição citada.)
O. Forst de Battaglia: *Johann Nestroy, Abschätzer der Menschen, Magier des Wortes*. Leipzig, 1932.
F. H. Mautner: *Nestroy und seine Kunst*. Wien, 1937.

outras peças medíocres de proveniência estrangeira, modificando lugares e nomes, traduzindo-os para o dialeto vienense – e justamente aqui começa a sua arte. Era, no dialeto das camadas baixas do povo, um artista de palavra, revelando infalivelmente o verdadeiro sentido dos lugares-comuns do palco e da gíria, revelando e despindo impiedosamente as almas dos seus personagens, pobres-diabos e esnobes, palhaços, ofendidos e humilhados e cretinos das ruas de Viena. Lera muito Schopenhauer, não por erudição filosófica, mas por afinidade dos temperamentos. O "Aristófanes vienense", tão alegre como ator no palco, era no foro íntimo um pessimista terrível e cínico, não acreditando em nada. Escreveu a sátira do "Biedermeier", o epílogo da tragédia íntima de Grillparzer e Stifter.

Adalbert Stifter[158] era professor, ou antes, mestre-escola. Estava acostumado a explicar a meninos as maravilhas da Natureza, e assim formou-se o maior poeta descritivo da literatura alemã; um poeta em prosa. As suas descrições de prados e montanhas, lagos e florestas, chuvas, tempestades e soalheiras são insuperáveis, infelizmente tão minuciosas que a leitura se torna torturante. É um autor para "trechos seletos"; não é fácil ler um volume seu inteiro. Seus contos são magistrais; Thomas Mann incluiu-os entre os melhores da literatura universal. Os seus dois romances estavam, até há pouco, quase esquecidos. Stifter, que era um estilista da maior consciência artística, esqueceu o elemento principal de todo estilo: a arte de suprimir e eliminar o que não é essencial. Recusou-se peremptoriamente a distinguir entre coisas importantes e coisas insignificantes: "O que é grande, parece-nos pequeno: o que a outros

---

158 Adalbert Stifter, 1805-1868.
Studien (1844-1850); *Bunte Steine* (1852); *Nachsommer* (1857); *Witiko* (1865-1867).
H. Bahr: *Adalbert Stifter*. Wien, 1919.
A. Grolman: *Stifters Romane*. Muenchen, 1926.
J. Bindtner: *Adalbert Stifter*. Wien, 1928.
E. Lunding: *Adalbert Stifter*. Kjoebenhavn, 1946.
E. A. Blackall: *Adalbert Stifter*. Cambridge, 1948.
F. Michels: *Adalbert Stifter, Leben, Werke und Wirken*. Freiburg, 1949.
H. Kunisch: *Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit*. Berlin, 1950.
E. Staiger: *Adalbert Stifter als Dichter der Ehrfurcht*. Zuerich, 1952.

parece pequeno, é grande." Estava convencido de que as leis do Universo são sustentadas pelas coisas mínimas, e que a verdadeira grandeza reside na vida de todos os dias, no trabalho de todos os dias. A respeito de Stifter já se falou de "fanático da calma". Era liberal: mas detestava a revolução, porque esses terremotos perturbam o sono sacro do mundo e deturpam a inocência das coisas primitivas. Stifter é o maior idilista do "Biedermeier". Mas conhecia a fragilidade do equilíbrio, sabendo-se epígono: epígono de Goethe. O seu romance *Nachsommer* (*Verânico*) é o último rebento de *Wilhelm Meister*, romance de uma educação para os supremos ideais da beleza e bondade, do serviço à humanidade. Não era a beleza pura o fim pedagógico desse grande educador, mas a beleza ética, a Ordem e Liberdade pelo respeito religioso em todos os níveis da hierarquia cósmica. A educação para esse "respeito" no nível da vida política inspirou o romance *Witiko*, na aparência um romance histórico à maneira de Walter Scott, na verdade o último "espelho de príncipes" barroco. O romance daquilo que a Áustria "poderia ter sido e não foi". Stifter foi sempre educador, e "educar" significava-lhe: ajudar os outros a viver. Só a ele mesmo ninguém ajudou. No fundo da sua serenidade goethiana havia uma inteligência crítica, tão subversiva como a de Nestroy, e instintos patológicos, tão violentos como os de Grillparzer. Educara-se; mas afinal fracassou contra as forças da Natureza que tanto amara; acabou, como Raimund, no suicídio. Hoje, um crítico inglês verifica que durante e depois do nosso século nunca mais serão escritos livros de tão profunda, de tão calma sabedoria como os de Adalbert Stifter.

O "Biedermeier", definido como estilo literário, não é um fenômeno especificamente alemão com irradiações na Áustria e Dinamarca. Quando se presta menos atenção aos trajes e móveis pitorescos da época e ao esteticismo quietista em face de uma polícia vigilante, quando se presta maior atenção às qualidades essenciais do estilo – à vontade da forma, até o "l'art pour l'art", ao esforço educativo; à resignação fatalista; ao realismo provinciano e saudosista; às veleidades de zombaria "oposicionista" – então se descobre o "Biedermeier" em toda parte como fenômeno universal, reverso singular do romantismo. O estilo aparece muito puro na poe-

sia. Tiutchev[159] é o único grande poeta russo entre Puchkin e o simbolismo; e só os simbolistas russos redescobriram a obra desse homem tímido, retirado da vida, excluindo-se deliberadamente do movimento literário. Durante uma época na qual toda a "Inteligentzia" russa era liberal ou revolucionária, o eslavófilo Tiutchev foi conservador; o utilitarismo social dos "ocidentalistas" desprezou a arte "inútil" de Tiutchev como "l'art pour l'art". As influências alemãs que agiram sobre ele – Goethe, Eichendorff – não eram da Alemanha dos hegelianos e feuerbachianos. Parecia suspeito de "religião" o seu panteísmo; e atrás das formas rigorosamente clássicas não se viu o caos dolorosamente dominado. Como poeta lírico, Tiutchev apresenta analogias com Mörike; o homem Tiutchev parece-se mais com Stifter. Só os simbolistas foram capazes de apreciar-lhe a arte, porque cultivaram doutrina semelhante à sua. Tiutchev é um "poet's poet" da beleza pura. Será mais conveniente compará-lo a Keats. A mesma comparação é usual na Dinamarca para caracterizar a arte lírica de Aarestrup[160], erótico ardente, de beleza plástica da expressão, confundido na época com Heine e Musset, revelado pelos simbolistas dinamarqueses. Essas comparações com Keats – guardadas as dimensões – têm bom sentido, assim como no caso de Mörike. O poeta inglês aparece contra o fundo de um grande país de relativa liberdade política e poder mundial; seu ambiente não é "Biedermeier". Mas nota-se certa indiferença de Keats quanto às questões públicas; o seu "l'art pour l'art" acentuado; o gosto medievalista e italianizante.

---

159 Fedor Ivanovitch Tiutchev, 1803-1873.
Poesias (1854-1868).
Edições por V. I. Brussov, Petersburgo, 1900, e por D. D. Blagoj, 2 vols., Moscou, 1933.
D. D. Jazykov: *Tiutchev, seu espírito e sua poesia*. Moscou, 1904.
J. I. Aichenwald: "Tiutchev". (In: *Silhuetas russas.* Moscou, 1908.)
S. Frank: "Das Komische Gefühl in Tiutchevs Dichtungen". (In: *Zeitschrift für slavische Philologie*, III, 1926.)
D. Stremukov: *La poésie et l'idéologie de Tiutchev*. Paris, 1935.
K. Pigarev: *Zign i tvorchtchev Tiutcheva*. Moscou, 1962.

160 Emil Aarestrup, 1800-1856.
Digte (1838-1863).
G. Brandes: "Aarestrup". (In: *Aesthetiske Studier*. Kjoebenhavn, 1868.)
H. Brix: *Emil Aarestrup*. Kjoebenhavn, 1952.

A roupa que Keats vestia era a da “Regency” do futuro rei Jorge IV, entre 1810 e 1830, isto é, os trajes do “Biedermeier” com o seu gosto excessivo pelo teatro, ópera e elegância masculina – a época do grande *dandy* Brummel. Enfim, ao classicismo goethiano dos Oehlenschlaeger, Mörike e Stifter corresponde o grecismo de Keats; apenas, o poeta inglês, pouco erudito, só viu Homero através da tradução elisabetana de Chapman – *On first looking into Chapman's Homer* é o título de um seu famoso soneto; em geral, pode-se afirmar que ao classicismo continental corresponde, na Inglaterra, uma renascença da poesia elisabetana, promovida por Coleridge e Hazlitt e, sobretudo, por Lamb, cujos ensaios apresentam – aí não há mais dúvida – o quadro encantador do “Biedermeier” inglês.

Os *Essays of Elia,* de Charles Lamb[161], são em primeira linha um retrato do seu autor: “gentle and frolic”, gentil e alegre, um gentleman inglês, mas mais espirituoso do que é em geral essa classe, com alguns tiques, em parte como dos esquisitões do século XVIII, em parte de um indivíduo psicopatológico por herança. Estava cheio de idiossincrasias, como conta no ensaio *Imperfect Sympathies*; gostava sentimentalmente da música, sem o mínimo talento de distinguir dois tons diferentes (*Ears*); experiências próprias inspiram-lhe a divisão da humanidade em *Two Races of Men*, os que emprestam dinheiro e a outra raça, infinitamente superior, dos que tomam emprestado dinheiro. O idílio pessoal se amplia em *Christ's Hospital*, relato dos seus dias de escola; *Oxford in the Vacation*, reminiscências da Universidade que nunca freqüentou; e *South Sea House*, esboço satírico do ambiente da repartição onde serviu. Esses três últimos ensaios fornecem uma espécie de autobiografia meio idílica, meio irônica; e como desfecho serve um dos poucos poemas felizes de Lamb, um dos mais queridos em língua inglesa:

---

161 Charles Lamb, 1775-1834.
Tales from Shakespeare (1807); *Specimens of English Dramatic Poets who lived about the time of Shakespeare* (1808); *Essays of Elia* (1823-1833).
I. Derocquigny: *Charles Lamb*. Lille, 1904.
W. Jerrold: *Charles Lamb*. London, 1905.
E. Jerrold: *Charles Lamb. and His Contemporaries.* Cambridge*,* 1933.
A. C. Ward: *The Frolic and the Gente*. London, 1934.
J. L. May: *Charles Lamb a Study*. London, 1934.
K. Anthony: *The Lambs. A Story of Pre-Victorian England*. New York, 1945.

> "... How some they have died, and some they have
> left me,
> And some are taken from me; all are departed –
> All, all are gone, the old familiar faces."

E será difícil negar que Lamb é o "Biedermeier" inglês. É o maior ensaísta da língua, um Montaigne em tom menor; também sabia escrever cartas deliciosas; e recusou peremptoriamente a denominação do conjunto dos seus escritos como "Obra". Lamb deixou no entanto um livro que, pela maior parte não era seu, e que representa uma obra das maiores repercussões na literatura inglesa; os *Specimens of English Dramatic Poets who lived about the time of Shakespeare*. Lamb, por mais que admirasse o maior dramaturgo inglês, já então objeto de uma idolatria, só o considerava como o maior entre outros, menores, mas também grandes. Os *Specimens* são uma antologia dos Chapman, Jonson, Beaumont e Fletcher, Massinger, Tourneur, Webster, Middleton, Ford, então quase esquecidos, antologia de cenas e trechos otimamente escolhidos e acompanhada de um comentário crítico, cheio de entusiasmo, contaminando com o mesmo entusiasmo toda a crítica inglesa do século XIX. Ao ensaísta, menos versado na língua grega, o renascimento da poesia elisabetana substituiu o classicismo helenista dos "Biedermeiers" continentais. A renascença elisabetana é elemento característico do "Biedermeier" inglês. Sem ela não haveria, ou não existiria assim a poesia de Keats.

Keats[162] admirava imensamente os elisabetanos. Falando de Beaumont e Fletcher, em *Bards of Passion and of Mirth* –

---

162 John Keats, 1795-1821.
Poems (1817); *Endymion* (1818); *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems* (1820); *Letters and Literary Remains* (1848).
Edição das poesias por H. W. Garrod, Oxford, 1939.
C. D. Thorpe: *The Mind of Keats*. Oxford, 1926.
H. W. Garrod: *Keats*. Oxford, 1926.
H. W. Murry: *Studies in Keats*. Oxford, 1930.
M. R. Rodley: *Keats' Craftmanship*. Oxford, 1933.
B. I. Evans: *Keats*. London, 1934.
C. L. Finney: *The Evolution of Keats' Poetry*. 2 vols. Cambridge, Mass., 1936.
L. J. Zillman: *John Keats and the Sonnet Tradition*. Los Angeles, 1940.

"... divine melodious truth;
Philosophic numbers smooth;
Tales and golden histories
Of heaven and its mysteries."

– caracterizou a sua própria poesia. É poesia intensamente musical, "filosófica" só pela reprodução da harmonia das esferas, fugindo do mundo para céus sonhados: romantismos de evasão. A biografia confirma isso. Pobre proletário, filho de um cocheiro, sem estudos regulares, poeta autodidata maltratado pelos críticos incompreensíveis, consumindo-se numa paixão erótica das mais ardentes, sem esperança de realização; destruído, com 26 anos de idade, pela tuberculose e sepultado no cemitério dos protestantes em Roma: uma vida infeliz e "romântica", em torno da qual se criou logo a lenda do "adolescente" romântico, assim como no caso de Hölderlin. A lenda foi desmentida pela publicação das cartas de Keats, que constituem um verdadeiro tratado de arte poética, de valor incalculável: "The sun, the Moon, the and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute – the poet has none; no identity – he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures." Essa citação afasta logo o conceito do "adolescente inspirado mas decadente". Keats não era decadente e sim vigoroso, apesar da doença que lhe destruiu o corpo. Inspiração, ele tinha demais, não se pode negar; não é admirável certa abundância excessiva da linguagem num poeta de vinte anos; também se notam certos truques aprendidos em Spenser e os elisabetanos, como o excesso de metáforas personificadas e das maiúsculas. Mas trabalhava seriamente; era um grande construtor do verso, nesse sentido talvez o maior em língua inglesa. Deu só quinta-essências, toda palavra uma imagem, todo verso uma definição. É de objetividade miltoniana; sabia construir sonetos de

---

W. J. Bate: *The Stylistical Development of Keats*. New York, 1945.
E. R. Wasserman: *The Finer Tone. Keats' Major Poems*. London, 1953.
R. Gittings: *The Mask of Keats*. London, 1956.
M. Renzulli: *John Keats, l'uomo e il poeta*. Roma, 1956.
B. Blackstone: *The Consecrated Urn. An Interpretation of Keats*. London, 1959.

uma frase só, como Milton. É, em suma, o clássico da língua, um clássico grego, imperturbado, pagão, desejando as mulheres, não querendo muito bem à gente, alegre sem fé. Um grego, não como os gregos eram, mas como foram imaginados.

Um grego, porém, sem filosofia. "O for a Life of sensations rather tan that of Thought!", gritou. A parte menos original da sua poesia é o neoplatonismo místico de *Endymion*; e o famoso verso com que esse poema começa –

"A thing of beauty is a joy for ever"

– precisa de outra interpretação do que da "grecista" para ser mantido como representando o pensamento autêntico de Keats. Com efeito, seria mais do que admirável se Keats, que nem sabia a língua grega, tivesse chegado a um classicismo autêntico. O seu Homero era o de Chapman –

"Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold:
Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken."

– e o metro preferido de Keats é a "Spenserian stanza". Através da poesia elisabetana, "loud and bold", o proletário Keats, doente e hiperestético, descobriu novos mundos de magia verbal,

"Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn",

mundos que a sua própria imaginação criou – uma carta comenta: "The Imagination may be compared to Adam's dream – he awoke and found it truth." Daí – do sonho – o antiintelectualismo da sua poesia, eternizado no final da *Ode on a Grecian Urn*:

"Beauty is truth, truth beauty -, that is all"; daí a irresponsabilidade moral, como no sonho, da sua teoria do "l'art pour l'art" ("What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet"); daí o emocionalismo delicado e o "sfumato" dessa poesia, pela qual Keats se tornou o precusor dos simbolistas, o "poet's poet" por excelência. "A thing of be-

auty is a joy for ever"; mas foi a única alegria dessa pobre vida quase sem materialidade.

> "Where are the songs of springs? Ay, where are they?
> Think not of them, thou hast thy music too."

Keats é evasionista como nenhum outro; mas não é místico, é um espírito lúcido, claro, "halcyônico".

Keats já foi, ocasionalmente, comparado a Baudelaire, o que nos parece equívoco inadmissível; essa comparação já se aplica melhor ao mais elisabetano dos evasionistas ingleses, a Beddoes[163], esquisitão dos mais excêntricos que acabou suicidando-se. Em torno da morte girou todo o seu pensamento; e para exprimi-lo serviam-lhe tão bem o verso agitado e sentencioso de John Webster como a invenção de fantasmas à maneira de E. T. A. Hoffmann. A poesia de Beddoes, embora cheia de versos de lucidez brilhante, é positivamente a do manicômio, o que não lhe desmente os valores poéticos, nem sequer exclui a saudade do idílio:

> "A cottage lone and still,
> With bowers nigh,
> Shadowy, my woes to still,
> Until I die."

O idílio é uma espécie de obsessão do "Biedermeier"; dos neuróticos assim como dos temperamentos de pequenos-bugueses; idílio muito diferente do pré-romântico. Os poetas lhe dão expressão grega ou elisabetana; os prosadores, mais modestos, limitam-se a saudades provincianas, regionalistas ou da mocidade, encontrando às vezes o caminho para certo realismo rústico que antecipa o futuro. Mas são todos conservadores. Um tipo desses – um Mörike sem poesia, um Stifter sem cultura

---

163 Thomas Lovell Beddoes, 1803-1849.
Death's Jest Book or the Fool's Tragedy (1850); *Poems* (inclui os fragmentos dramáticos *Torrismond* e *The Last Man*; 1851).
R. H. Snow: *Thomas Lovell Beddoes. Eccentric and Poet*. New York, 1928.
H. W. Donner: *Thomas Lovell Beddoes. The Making of a Poet*. Oxford, 1935.

– é o holandês Beets[164], cuja *Camera Obscura*, contos da vida das classes médias, é o livro mais popular da literatura holandesa. Os simbolistas de 1880 revoltaram-se contra essa popularidade de um realismo "fotográfico", antipoético. Mas a censura é tão injusta como é excessivo o elogio da comparação de Beets com Dickens. O humorismo sentimental do holandês não pretende fazer propaganda social, mas tornar mais idílica a atmosfera de quartos fechados, descobrir pequenas virtudes em vidas cinzentas que se desvanecem. Beets, que viveu até aos começos do século XX, era um saudosista, que passou a vida lembrando-se dos seus dias de estudante em Leiden.

As saudades – a vontade do "O temps! suspends ton vol!" – criaram na Espanha um gênero literário: O "artículo de costumbres". Até um Larra encontra-se entre os cultores desse gênero, mas a sua crítica subversiva dos "costumes estabelecidos" já não é "Biedermeier". O representante perfeito desse estilo é Somoza[165], poeta medíocre em versos e poeta delicioso em prosa, evocando e recriando na memória a Madri do Rococó. Mais típico, porque menos poético, era Mesonero Romanos[166], que acompanhou a transformação da Madri antiga em Madri burguesa, criando um dos maiores repositórios de tipos e costumes e dialetos que qualquer cidade no mundo possui, lamentando discretamente o desaparecimento dos bons velhos tempos e mantendo a antiga honestidade pelo menos na sua própria literatura e no seu jornalismo,

---

164 Nicolaas Beets, 1814-1903.
Camera obscura (1839-1851).
J. Dyserinck: *Nicolaas Beets*. Harlem, 1903.
G. Van Rijn e J. J. Deetman: *Nicolaas Beets*. 3 vols. Rotterdam, 1911-1916.

165 José Somoza, 1781-1852.
Artículos en prosa (1842).
Edição (com estudo) por J. R. Lomba. Madrid, 1904.

166 Ramón de Mesonero Romanos, 1803-1882.
Panorama matritense (1832-1835); *Escenas matritenses* (1836-1842); *Tipos y Caracteres* (1843-1862); *Memórias de un setentón, natural y vecino de Madrid* (1880).
J. Olemedilla y Puig: *Bosquejo biográfico del popular escritor de costumbres don Ramón de Mesonero Romanos*. Madrid, 1889.
J. R. Lomba: "Costumbristas españoles de la primera mitad del siglo XIX". (In: *Cuatro estudios en torno a Larra*. Madrid, 1936.)

abundante como o de Balzac e calmo como o de Stifter. O evasionismo é mais marcado, porque mais regionalista, em Estébanez Calderón[167], o “Solitário”, antigamente admirado pela riqueza lexicológica das suas *Escenas andaluzas*; hoje é lembrado só como caso curioso de um espanhol que aceitou a imagem da “Espanha pitoresca” dos românticos estrangeiros. O “costumbrismo” chegou à plena consciência dos seus objetivos em Fernán Caballero[168], filha do célebre calderoniano alemão Boehl de Faber e modelo perfeito de uma senhora de província espanhola: católica até o fanatismo, conservadora ao ponto de se revoltar contra a construção de estradas de ferro, mas gostando do povo e dos seus costumes arcaicos, e tremendo em face dos “tempos modernos”. Os idílios de Fernán Caballero têm tendência pedagógica; pretendem demonstrar a superioridade do que foi ou se vai. Lá, no passado, está para ela a verdadeira realidade social; considera as reformas como expressões de um romantismo caótico; julga-se realista; e em certo sentido é. Mas o estilo a desmente, um estilo em que um crítico tão severo como Benedetto Croce reconheceu as qualidades de uma modesta, mas intensa poesia.

A mesma aura poética envolve as *Nouvelles genevoises* do desenhista Toepffer[169], idílios deliciosos da vida genebrina na época de transição entre a decadência do calvinismo rigoroso e o advento dos democratas e radicais na cidade de Calvino. Não existe no mundo coisa mais “Biedermeier”; mas também há nesses contos o contraste marcado entre os orgulhosos aristocratas de velha estirpe e a gente humilde dos bairros “baixos”; qualquer coisa como oposição. E oposição assim está sempre presente dentro do “Biedermeier”, uma oposição que zomba e ri, mas, afinal, se conforma.

---

167 Serafín Estébanez Calderón, 1799-1867.
Escenas andaluzas (1847).
A. Cánovas del Castillo: *El Solitario y su tiempo*. 2 vols. Madrid, 1883.

168 Fernán Caballero (Cecilia Boehl de Faber), 1796-1877.
La Gaviota (1849); *Cuadros de costumbres populares andaluces* (1862).
L. Coloma: *Recuerdos de Férnan Caballero*. Bilbao, 1910.
B. Croce: “Fernán Caballero”. (In: *Poesia e non poesia*. 2.ª ed. Bari, 1936.)
M. Baquero: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, 1950.

169 Rodolphe Toepffer, 1799-1846.
Nouvelles genevoises (1840).
P. Courthion: *Genève ou Le portrait de Toepffer*. Paris, 1936.

Zombadores assim são freqüentes na poesia dialetal italiana da época. Na Itália, a poesia dialetal constitui, desde a Contra-Reforma, um protesto permanente do povo miúdo contra os intelectuais cuja poesia grandiloqüente pretende perpetuar os gestos renascentistas e classicizantes, mas revelando apenas a miséria moral da nação em decadência. Assim está Ruzzante contra a comédia plautiniana dos humanistas; assim, a "commedia dell'arte" contra os trágicos eruditos; assim, os poetas rústicos sicilianos contra a Arcádia. Folengo não é o modelo, mas o arquétipo. Na primeira metade do século XIX, a poesia dialetal era antes de tudo anticlerical, apoiando desse modo a luta dos patriotas contra o clero que se aliara aos estrangeiros. Um Porta, um Belli pertencem à oposição política, mas só até certo ponto; no fundo estão identificados com o seu ambiente pequeno-burguês, essencialmente apolítico. Carlo Porta[170], que escreveu em dialeto milanês, talvez seja o mais poético entre os poetas dialetais; uma arte notável de expressão fina e nuançada dentro da gíria popular torna-o o "poet's poet" entre os parodistas. E revela admirável força dramática na caracterização dos seus tipos da vida milanesa de 1820: sobretudo o famoso Fra Pasqual, o monge que vive muito bem da veneração supersticiosa que as velhas beatas lhe dedicam, sacrificando-lhe o último dinheiro. O próprio Porta é um pobre-diabo; e o "herói" do seu poema mais famoso não é um patriota revolucionário, mas o pequeno burguês de pernas curvas que canta nas ruas as suas desgraças matrimoniais, no *Lament del Marchione di gamb avert*. Nestroy teria gostado.

Ambição maior, talvez desmesurada, inspirou a Belli[171] nada menos que 2281 sonetos no dialeto de Trastevere, subúrbio proletário de Roma.

---

170 Carlo Porta, 1776-1821.
Poesie milanesi (1827).
A. Momigliano: *L'opera di Carlo Porta.* Città di Castello, 1909. (2.ª edição, 1923.)

171 Giuseppe Gioachino Belli, 1791-1863.
Edições dos sonetos por L. Morandi, 3 vols., 1889 (reimpressão completada, 3 vols., Roma, 1923-1924), e por G. Vigolo, 3 vols., Milano, 1952.
E. Bovet: *Le peuple de Rome vers 1840 d'après les sonnets en dialecte transtéverin de Giuseppe Gioachino Belli*. Neuchâtel, 1896.
F. Clementi: *Roma papale nei sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*. Roma, 1925.
El. Clark: "G. G. Belli, roman poet". (In: *Rome and a Villa*. New York, 1952.)
G. Vigolo: *Genio del Belli*. 2 vols. Firenze, 1963.

Conforme a sua própria declaração: "Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che è oggi la plebe di Roma". Vale a pena analisar essa afirmação. "La plebe di Roma", isto é, todas as classes da Cidade Eterna, dos cardeais e da aristocracia até os mendigos e prostitutas da rua e os ladrões da Campagna, fielmente observados em sua condição social e humana, uma verdadeira "Comédie humaine" ou "Comédia não divina", cheia de cenas humorísticas e trágicas, burlescas e diabólicas, comoventes e pitorescas. Também é um "monumento": pois Belli, que era poeta fraco em língua italiana, é artista incomparável da palavra e do verso em dialeto romanesco. Certos daqueles sonetos têm a qualidade de medalhas de bronze; outros, parecem inscrições lapidárias. E essa arte é tanto mais admirável quando se sabe que Belli os escreveu com rapidez incrível, dezenas de sonetos por dia e todos eles dentro de poucos anos. "Oggi", isto é, o governo corrupto e hipócrita do Papa Gregório XVI, por volta de 1840. Belli ridicularizou impiedosamente o chefe da Igreja. Lamentando a falta de um Calvário em Roma, sugere que toda sexta-feira santa se levantem três cruzes no Monte Mário, crucificando-se todo ano um papa e, aos seus lados, dois cardeais. Belli persegue quase fanaticamente o clero, injuriando-o assim como amaldiçoa a aristocracia romana. Chega a parodiar as histórias bíblicas do Velho e Novo Testamento, da maneira mais blasfema. E, de repente, declarou todos aqueles sonetos como inspirados pelo Diabo. Numa grave crise religiosa, chegou a querer queimá-los. Acordou do pesadelo como pequeno-burguês pacato, vivendo a expensas de uma viúva rica e com o seu ordenado de funcionário a serviço do Papa. Deve ter sido, realmente, o Diabo que perturbara essa existência de um cidadão de Roma do "Biedermeier". Mas o Diabo tinha feito um grande poeta.

"Biedermeier" encontra-se até na América Latina, ao lado das odes grandiloqüentes de Olmedo. Seria possível classificar assim o famoso *Periquillo Sarniento*, do mexicano Fernández de Lizardi[172], um dos li-

172 José Fernández de Lizardi, 1776-1827.
El Periquillo Sarniento (1816); *La Quijotita y su prima* (1818).
I. R. Spell: *The Life and Works of José Fernández de Lizardi*. Philadelphia, 1931.
L. González Obregón: *Novelistas mexicanos: José Fernández de Lizardi*. 2.ª ed. México, 1938.
P. Radin: *The Opponents and Friends of Lizardi*. San Francisco, 1939.

vros mais lidos em língua espanhola. Parece o último romance picaresco, pelo engraçado humorismo popular, e, também, pela tendência moralizante. Fernández de Lizardi, "El pensador mexicano", era jornalista popular, e o seu intuito era pedagógico: pela história de uma vida picaresca no ambiente pitoresco dos últimos tempos da dominação espanhola no México pretendeu educar o povo. Esse ambiente é muito parecido com o das *Memórias de um Sargento de Milícias*, do brasileiro Manuel Antônio de Almeida[173], romance que também já foi caracterizado como picaresco, embora as letras de língua portuguesa nunca tenham preferido esse gênero. Por outro lado pode Manuel Antônio ser considerado como um precursor do realismo; é, afinal, contemporâneo de Balzac, se bem que num ambiente literário ainda dominado pelo romantismo. Enfim, há nessa obra deliciosa algo do realismo rudimentar dos novelistas provincianos do "Biedermeier".

São, todos, "costumbristas". Foram classificados conforme a atitude social[174]: Somoza, o último intelectual do século XVIII; Estébanez Calderón, o burguês provinciano, pensando só no passado; Mesonero Romanos, o burguês da capital, vivendo só no presente; Larra, o primeiro intelectual espanhol do século XIX, olhando para o futuro. Larra, sim, o trágico "Fígaro", é também "costumbrista", é até o único gênio no gênero dos "artículos de costumbres", e embora tudo em Larra – oposicionismo radical, atitudes, barbas e trajes românticos, desespero byroniano e suicídio espetacular – pareça situá-lo fora do idílio, não se esquece o gênero das suas produções e a volta súbita ao partido conservador, no fim da sua vida. Respira-se a atmosfera do "Biedermeier" na sala dedicada a Larra no Museo Romántico em Madri. O suicídio, afinal, tampouco é raro entre os Stifter e Beddoes, os neuróticos do "Biedermeier".

---

173 Manuel Antônio de Almeida, 1830-1861.
Memórias de um Sargento de Milícias (1855).
Edição (com estudo de Mário de Andrade), S. Paulo, 1941.
Marques Rebelo: *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro, 1943.

174 J. R. Lomba: "Costumbristas españoles de la primera mitad del siglo XIX". (In: *Cuatro estudios en torno a Larra*. Madrid, 1936.)

Larra[175] é um tipo altamente romântico de gênio malogrado: escritor que empolga um país inteiro pelo humorismo penetrante do seu desespero; até ele acabar no suicídio por motivo de uma aventura amorosa. Larra teria sido o Byron espanhol, quer dizer, assim como os europeus do Continente imaginaram Byron, como herói misterioso, poeta festejado, zombando da Criação malograda, rindo-se freneticamente das fraquezas do gênero humano desprezado e revelando, de repente, os abismos na sua alma. Assim a Espanha riu-se com o espírito malicioso dos seus "artículos de costumbres" – *El castellano viejo*, *Yo quiero ser cómico*, *Vuelva usted mañana*, e outras sátiras do "pobrecito Hablador". Depois, quando "Fígaro" abriu os abismos na sua alma, a Espanha inteira tremeu com o seu pessimismo apocalíptico. *El día de Defuntos de 1836* talvez seja a peça mais impressionante da prosa espanhola: enquanto toda gente sai de Madri para comemorar no cemitério o dia de finados, Fígaro descobre que a própria Madri é o maior cemitério da Espanha, o túmulo de todos os esforços frustrados da nação. "Libertad! Constitución! Tres veces! Opinión nacional! Emigración! Vergüenza! Discordia! Todas estas palabras parecían repetirme a un tiempo los últimos ecos del clamor general de las campanas del día de difuntos de 1836. Una nube sombría lo envolvió todo. Era la noche... Quise refugiarme en mi propio corazón... Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. Qué dice? Leamos. Quién ha muerto en él? Espantoso letrero. Aquí yace la esperanza! Silencio, silencio!" Três meses depois, Fígaro estava morto, a bala suicida no peito. As suas barbas, fraques e amores românticos tornaram-se proverbiais; com a sua morte sonharam os moços. A glória de Larra sobreviveu à moda, menos pelas suas qualidades extraordinárias de grande jornalista do que pela descoberta de um Larra diferente. Tinha traduzido as *Paroles d'un*

---

175 Mariano José de Larra, 1809-1837.
Colección de artículos dramáticos, literários, políticos y de costumbres (1832-1837).
Azorín: *Rivas y Larra*. Madrid, 1916.
E. Mc Guire: *A Study of the Writings of don Mariano José de Larra*. Berkeley, 1918.
Carmen de Burgos (Colombina): *Fígaro*. Madrid, 1919.
M. de Almagro San Martín: *Mariano José de Larra, su tiempo y su obra.*
J. L. Varela: "Larra y nuestro tiempo". (*Cuadernos Hispanoamericanos*, dec. 1960 – jan. 1961.)

croyant, do apóstata revolucionário Lamennais; tinha, no famoso artigo *Cuasi*, esboçado o panorama de uma Europa arrasada pela mediocridade dos quase-absolutistas e quase-revolucionários; tinha fornecido, em *Dios nos asista*, a crítica mais aguda do permanente mal político da Espanha, do absolutismo disfarçado, das eleições fraudulentas; foi o primeiro, talvez, que – em *Literatura* – colocou nos termos mais incisivos o problema da decadência espanhola. Assim Azorín o celebrou como precursor do movimento de 98, que se iniciou mesmo com uma romaria ao túmulo de Larra, o Beaumarchais trágico, o Fígaro da revolução espanhola. Mas em grande série de artigos Larra tinha combatido a influência francesa na vida espanhola; e, enfim, o antigo liberal tornara-se conservador. Este último fato é inegável: situa Larra entre os "moderados" do romantismo; caracteriza o seu desespero político, tão fortemente influenciado pela paixão erótica, como manobra de evasão. Aqueles artigos antifranceses dirigem-se, todos eles, contra o teatro romântico francês. Larra não é tão romântico, como parece, não mais do que a moda do tempo impôs. O seu modelo imediato é o grande panfletário Courier. Mas para não exagerar, basta definir Larra como revolucionário romântico malogrado, fracassando porque no fundo não era revolucionário. Havia, no seu tempo, mais do que um que atacou o ambiente sonolento do "Biedermeier", e fracassou porque estava intimamente ligado àquele ambiente. Até um Kierkegaard, um Gogol, estavam em situação parecida.

O "Biedermeier" mais típico não é o alemão nem o austríaco nem o espanhol, mas o dinamarquês: num tubo pequeno observa o físico melhor seu experimento. A cultura universal de Goethe, reduzida para "cultura geral" do burguês letrado; o romantismo tão atenuado que sente prazer estético diante do espetáculo de uma vida pública parada e paralisada; o "gênio" romântico, criador e revoltado, transformado em Aladdin, de Oehlenschlaeger, o moço poético ao qual a sorte dá tudo de presente. Em estudo penetrante[176], Brandes analisou a substância poética e as conseqüências morais de *Aladdin*, a peça mais famosa da literatura dinamarquesa. A idéia fundamental da comédia era

176 G. Brandes: "Oehlenschlaegers Aladdin". (In: *Mennesker og Vaerker.* Kjoebenhavn, 1883.)

altamente poética; mas na elaboração já interveio cada vez mais o moralismo atenuante; Aladdin, concebido como homem excepcional, tornou-se felizardo ao qual fadas razoáveis recompensam a boa conduta, enquanto o estudioso Nureddin não consegue nada. Parece simbólico que o velho Oehlenschlaeger voltou à infantilidade mental. Os gênios dinamarqueses daquela época eram, todos eles, grandes crianças: Thorwaldsen, o escultor, tão precoce que não precisava aprender a escultura; Oersted, o físico, que deveu a descoberta do eletromagnetismo a um acaso e não sabia explorá-lo; Andersen que era criança mesmo. O país perdeu inteiramente o senso das realidades. A vitória inesperada, em 1850, sobre a Alemanha politicamente dividida – o país dos Nureddins eruditos mas sem poder nem sorte – envolveu a Dinamarca em nuvens de ilusões. Mas em 1864, Nureddin venceu; o pequeno país foi derrotado pela Prússia, que lhe roubou a metade do seu território. O reflexo literário está na obra do norueguês dinamarcófilo Ibsen. Rei Hakon e Jarl Skule, em *Kongsemnerme*, ainda repetem a relação Aladdin – Nureddin. *Peer Gynt* já é a inversão: o "poeta" revela-se como aventureiro, a "poesia" como mentira.

A análise de Brandes é penetrante, mas injusta. Omite, talvez de propósito, os sintomas que anunciaram a catástrofe, de modo que o pessimismo amargo de Ibsen parece mero produto do acontecimento político. Oehlenschlaeger não era a única influência da época. Não era menos forte a influência do seu inimigo Heiberg, hegeliano, dialético portanto, mas de uma dialética tão atenuada como se atenuara o romantismo de Oehlenschlaeger. A síntese das contradições, na filosofia hegeliana, foi interpretada pelos dinamarqueses como mera mediação ou "compromisso" (no sentido inglês da palavra), como garantia da situação feliz já estabelecida. Por enquanto, só se levantou o protesto de um Aladdin às avessas, de uma grande criança infeliz: Andersen.

Andersen[177], o maior narrador de contos de fadas, deu à sua própria autobiografia o título de um conto de fadas – "Mit Lyvs Eventyr" ("O

---

177 Hans Christian Andersen, 1805-1875.
Improvisatoren (1835); *O. T.* (1836); *Kun en Spillemand* (1837); *Eventyr og Historier* (1835-1837; 1845; 1847-1848; 1852-1862; 1871-1872); *Billedbog uden Billeder* (1840); *Mit Lyvs Eventyr* (1855).
Edição crítica dos *Eventyr* por H. Brix e A. Jensen, 5 vols., Kjoebenhavn, 1919.
R. N. Bain: *Hans Christian Andersen, a Biography*. London, 1895.

Conto de Fadas de Minha Vida"); e estava certo. Nasceu como filho de um sapateiro e de uma lavadeira, freqüentou durante pouco tempo uma escola de meninos pobres, pretendeu tornar-se cantor, depois bailarino, fracassou em tudo, voltou com dezoito anos de idade à escola, experimentou todas as desgraças de um menino proletário – e trinta anos mais tarde era um escritor mundialmente conhecido e querido, traduzido para todas as línguas, convidado a almoçar com o rei da Dinamarca e com a rainha da Inglaterra, vivendo, mimado como uma criança, nos castelos da aristocracia. É um conto de fadas. E deveu a glória não aos seus trabalhos literários "sérios", os romances que tinham pouco sucesso, mas a certos pequenos contos que começara a escrever para divertir os filhos de seus amigos. Era um improvisador – *Improvisatoren* é o título do seu primeiro romance – um Aladdin. Apenas, esse Aladdin revelou certos traços de caráter evidentemente patológicos: era de vaidade fabulosa, mais do que infantil, e sofreu de graves acessos de hipocondria. Vestígios disso encontraram-se nos seus romances aos quais a crítica literária presta hoje maior atenção. São bons romances, embora a maneira antiquada da composição e a preferência pelo ambiente meio exótico da vida dos artistas na Itália revele fraquezas típicas do "Biedermeier"; *Kun en Spillemand*, história de um pobre músico, é mesmo uma pequena obra-prima. Em tudo o que Andersen escreveu, nota-se a forte simpatia social para com os ofendidos e humilhados; e a análise mais acurada percebeu, enfim, certas alusões que os estudos biográficos ajudaram a interpretar: Andersen era homossexual. Considerando-se os efeitos da sua educação e formação, isso só podia significar a repressão completa da sexualidade. Andersen era como são as crianças. Era um adulto, vivendo no clima espiritual em que todos nós vivemos antes da puberdade; a sua atitude em face da vida, que negou tudo aos seus esforços e lhe deu tudo de presente, era a de uma criança. Por isso, ninguém entendeu, como ele, a alma infantil. A vida lhe parecia brincadeira, sem continuação na realida-

---

V. Schmitz: *Andersens Märchendichtung*. Leipzig, 1925.

P. Rubow: *Hans Christian Andersens Eventyr*. Kjoebenhavn, 1927.

H. Helweg: *Andersen, en psikiatrisk studie*. Kjoebenhavn, 1927.

S. Larsen: *Hans Christian Andersen*. Kjoebenhavn, 1949.

E.Bredsdorff: *Hans Christian Andersen og Charles Dickens*. Kjoebenhavn, 1952.

de. Os homens, os animais, os objetos, a Natureza inteira – tudo brinquedo. Mas, como toda criança, tomou a sério a brincadeira; descreveu aqueles brinquedos, inanimados ou vivos, com o realismo de um artista objetivo. É o Homero daquela humanidade primitiva que é a idade infantil. Contudo, esse Homero é um homem duramente provado vivendo no século XIX; e por mais idílico que o seu "Biedermeier" pareça, notam-se nos seus contos de fadas certas alusões menos cômodas: às injustiças das princesas contra as meninas pobres e aos sofrimentos dos bichos de madeira. Andersen, proletário *parvenu* como o seu contemporâneo Dickens, tem algo da simpatia cordial do inglês pelos fracos e injustiçados, e algo do seu humorismo caricatural. O seu sentimentalismo mal dissimulado é o protesto de um coração sensível contra o materialismo implacável deste mundo, coração de proletário perdido entre os ricos, coração de criança perdida entre os adultos. Protesto, porém, não é revolução. E Andersen venceu a vida, não pela erudição de Nureddin, mas pela sabedoria ingênua de Aladdin; de um velho Aladdin que ganha todos os tesouros do mundo, mas é, enfim, um velho quebrado, de vaidade ridícula e sofrendo de graves acessos de hipocondria. O mundo fantástico de Andersen não representa o idílio do "Biedermeier", antes o seu reverso; mas mesmo assim não deixa de fazer arte daquele mundo halcyônico e frustrado.

A revolta acentua-se em Meier Aaron Goldschmidt[178], porque era, como Andersen, um excluído da sociedade, mas por motivo mais forte: era judeu, na época antes da emancipação civil dos judeus. No seu primeiro romance, autobiográfico, *En Jöde* (*Um Judeu*), descreveu as suas experiências dolorosas, manifestando o sentimentalismo de um Werther; nesse aspecto, é um pré-romântico atrasado. Sob outro aspecto, como jornalista radical, editor do jornal humorístico *Corsaren*, atacando com veemênia os poderes estabelecidos em Estado e Igreja, parece revolucionário. Contudo, Brandes não o podia situar, no seu esboço da história espiritual da Dina-

178 Meier Aaron Goldschmidt, 1819-1887.
En Jöde (1845); *Fortaellinger* (1846); *Hjemloes* (1857); *Ravnen* (1867); *Livs Erindringer* (1877).
G. Brandes: *Goldschmidt*. Kjoebenhavn, 1900.
H. Kyrre: *Meier Goldschmidt*. 2 vols. Kjoebenhavn, 1919.

marca, entre Oehlenschlaeger e Ibsen, porque Goldschmidt tampouco era um revolucionário autêntico: voltou-se, na velhice, para o conservantismo mais ortodoxo. Foi homem do "Biedermeier". Estrangeiro dentro do seu próprio mundo, que não entendeu bem, atacara com veemência igual os resíduos do passado e os germes do futuro. Só poupou o hegelianismo, porque, influenciado pelos "jovens hegelianos" alemães, viu em Hegel já não o mediador entre o passado e o presente, e sim o mediador entre o presente e o futuro. Com isso demonstrou os "perigos" da mediação ambígua ao inimigo mais feroz dessa mediação hegeliana, a uma pessoa cujas atividades literárias reagiram às caricaturas e ataques violentos dos quais ela foi vítima no *Corsaren*: Kierkegaard.

Kierkegaard[179] era candidato da teologia luterana em Copenhague, candidato eterno porque escrúpulos religiosos e o gozo de uma considerável fortuna herdada nunca o deixaram chegar a exercer funções ativas na Igreja e na vida social. Razões semelhantes, acompanhadas das conse-

---

179 Sören Kierkegaard, 1813-1855.

Om begrebet ironi (1841); *Enten-Eller* (1843); *Frygt og Bäven* (sob o pseudônimo Johannes de Silentio, 1843); *Gjentagelser* (sob o pseudônimo Constantin Constantius, 1843); *Opbyggelige Taler* (1843-1844); *Filosofisk Smuler* (sob o pseudônimo Johannes Climacus, 1844); *Begrebet Angst* (sob o pseudônimo Virgilius Hafniensis, 1844); *Stadier paa Livets Vei* (sob o pseudônimo Hilarius Bogbinder, 1845); *Tre Taler* (1845); *Afsluttende udvidenskabelige Efterskrift* (sob o pseudônimo Johannes Climacus, 1846); *Kristelige Taler* (1847); *Taler ved Altargangen* (1848-1849, 1851-1852); *Sygdommen til Doeden* (sob o pseudônimo Anti-Climacus, 1849); *Indoevelse i Christendom* (1850); *Ojeblikket* (1855).

T. Bohlin: *Sören Kierkegaard*. Stockholm, 1918.

P. A. Heiberg: *Sören Kierkegaard religioese Udvikling*. Kjoebenhavn, 1925.

E. Geismar: *Sören Kierkegaard*. 2 vols., Kjoebenhavn, 1926-1928.

F. A. Voigt: *Kierkegaard im Kampf mit der Romantik, der Theologie und der Kirche*. Leipzig, 1928.

A. Vetter: *Frömmigkeit als Leidenschaft*. Leipzig, 1928.

H. Diem: *Philosophie und Christentum bei Sören Kierkegaard*. Berlin, 1929.

M. Thust: *Sören Kierkegaard, der Dichter des Religioesen*. Berlin, 1931.

L. Chestov: *Kierkegaard et la philosophie existentielle*. Paris, 1936.

J. Wahl: *Études Kierkegaardiennes*. Paris, 1938.

W. Lowrie: *Sören Kierkegaard*. Princeton, 1938.

J. E. Hohlenberg: *Sören Kierkegaard*. New York, 1954.

qüências de uma neurose hereditária, motivaram o rompimento com a noiva, Regine Olsen; e desde então, tendo sido ridicularizado no *Corsaren*, Kierkegaard começou a produzir, com rapidez incrível, uma série de obras publicadas sob pseudônimos fantásticos: destinadas a explicar os motivos daquele passo, e ao mesmo tempo, as suas objeções contra a vida burguesa dos pastores da Igreja oficial, contra a atenuação da doutrina evangélica para o efeito de um convívio cômodo do cristianismo com a sociedade moderna, e contra a "mediação" hegeliana que justificava tais processos. Essas obras estão escritas numa mistura de estilo exaltadamente romântico e estilo abstrusamente filosófico, jargão dos hegelianos, de modo que constituem leitura dificílima; mas o leitor sente em toda linha – para empregar o título de uma dessas obras – *Frygt og Baeven: Angústia e Tremor*. Não se trata de poema em prosa, de irresponsabilidade estética, nem de especulações no ar, mas de doutrina vívida e terrível que nos coloca em face de um *Enten-Eller* fatal: "Ou isto ou aquilo"; uma alternativa que não deixa saída "mediadora". É verdade que o próprio Kierkegaard evitou, enquanto possível, a solução radical; depois das noites de trabalho intenso, passava os dias como gozador da vida, tornando-se popular nas ruas de Copenhague a sua figura algo grotesca, como de E. T. A. Hoffmann, exposta aos ataques cínicos do *Corsaren*. Enfim, quando morrera o venerando bispo Mynster, homem cultíssimo e delicado, protestante livre e "moderno" à maneira de Schleiermacher, e foi celebrado como "testemunha" do cristianismo, Kierkegaard revoltou-se contra essa tradução da palavra grega "martyr" a propósito de um burguês acomodado. Começou o ataque violento contra a Igreja oficial, desperdiçando as suas últimas forças até a morte prematura.

O pensamento de Kierkegaard é difícil de definir; e muita confusão foi criada por ele mesmo, atribuindo a maior parte da sua obra a pseudônimos que se contradizem continuamente e pelos quais ele não quis assumir a plena responsabilidade. Esse processo lhe serviu para justificar, enquanto possível, a sua atitude de um neurótico abúlico, incapaz de atos tão simples como casamento e escolha de profissão, capaz só de decisões repentinas, abruptas e destruidores. Assim se explicam, psicologicamente, as doutrinas do "ou isto ou aquilo", da incompatibilidade de cristianismo e cultura moderna, a exigência da fé paradoxal, do salto para o absoluto, fosse mesmo o absurdo no sentido de Tertuliano: "Credo quia absurdum." E

só esta fé seria, segundo Kierkegaard, a verdadeira. Explicações psicológicas ou antes psicopatológicas não servem porém para desvalorizar o produto mental do cérebro neurótico. A doutrina de Kierkegaard é "existencialista"; quer dizer, ela rejeita, junto com a mediação hegeliana, toda e qualquer especulação teórica fora da vida; não pode, teoricamente, ser refutada. Por isso, fez tremer nos fundamentos o comodismo cristão-burguês do "Biedermeier" dinamarquês; e quando esse "Biedermeier" caiu sob o troar dos canhões prussianos, a "exigência integral" religiosa de Kierkegaard ressuscitou na "exigência integral" moral de Ibsen. Havia, porém, no pensamento de Kierkegaard, uma contradição mais evidente do que todas as outras: colocou os homens em face da alternativa de voltar ao rigor ascético do cristianismo primitivo, inimigo irreconciliável da civilização profana, ou então abandonar o cristianismo em favor dessa civilização; e Kierkegaard não previra a possibilidade de os homens escolherem o segundo caminho. Mas era isso o que fizeram, tornando-se radicais, positivistas, cientistas. Durante a segunda metade do século XIX, Kierkegaard não passou de um escritor escandinavo esquisito e meio esquecido. Só a derrota da civilização européia na guerra de 1914 operou o milagre da sua ressurreição. Desde então, Kierkegaard é o símbolo da resistência contra uma civilização meio teórica, meio mecanizada. Está contra todos os programas, quaisquer que sejam, contra todo progresso em favor de quem quer que seja exigindo a revolução integral, "existencial", da própria personalidade. É o mais radical de todos os revolucionários. Por isso podia desprezar a revolução política; e ficar, em tempos agitados, um súdito submisso do rei da Dinamarca; um homem do "Biedermeier".

Resta verificar – argumentos teóricos não adiantam nada – se a sua própria existência justifica as exigências existencialistas; e aí é que surgem as dúvidas. Kierkegaard levou ótima vida de grande burguês sem trabalhar nada, e o destino deu-lhe de presente o talento de escrever com facilidade extraordinária, quase como um psicógrafo. Kierkegaard era um Aladdin, perturbado por angústias eróticas e religiosas, disfarçado em personagem hoffmannesco. É um grande romântico. Romântico é o seu estilo cheio de colorido como o de Chateaubriand, de digressões fantásticas e espirituosas como o de Jean Paul – um dos maiores prosadores. Romântico é o seu ponto de partida – a sua primeira obra trata da Ironia – e romântica

é a sua incapacidade de decisão (que exigiu dos outros) para gozar esteticamente das volúpias da "repetição" eterna. Romântico são o seu erotismo e a sua religiosidade, que ele pretendeu ligar como "Stadier", "fases" da sua evolução, mas nunca conseguiu separar. Daí, para evitar a aparência da insinceridade, a necessidade de dissociar sua própria personalidade, atribuindo a pseudônimos suas idéias contraditórias, a ponto de ele fazer, enfim, o papel de si mesmo – "romantismo de espelho" como numa comédia de Tieck na qual o autor aparece no palco para discutir a peça com os espectadores. E era preciso manter, a todo custo, essa situação "estética" para continuar aquela "existência". Por isso, o revolucionário integral Kierkegaard era inimigo feroz da revolução política e adepto do absolutismo monárquico. Esse esteta revoltado que só pode existir no meio da calma política, é a figura mais completa do "Biedermeier". Para poder afirmá-lo, só é preciso substituir, naquele conceito estilístico "Biedermeier", o idílio satisfeito pelo idílio insatisfeito, que levou os gênios à neurose e ao suicídio, simbolizando a crise iminente de uma civilização inteira.

Nesse sentido, ninguém se admirará da existência de um "Biedermeier" russo. Da literatura russa, o Ocidente durante muito tempo só tomou nota dos acontecimentos extraordinários e das figuras máximas. Parecia a literatura de Puchkin, Gogol, Tolstoi e Dostoievski só. Mas na história literária, os menores e os medíocres também contam; e os escritores russos mais típicos entre 1820 e 1850 são aquele desprezível jornalista e renegado Tadeus Bulgarin, autor do romance histórico *Mazeppa* e bajulador do tzar Nicolau I; e, doutro lado, o liberal Polevoi[180], inimigo dos classicistas acadêmicos e autor de tragédias românticas, inimigo do conservador Karamsin e autor de uma história da Rússia conforme princípios liberais. O tzar Nicolau I, tão burocrata como autocrata, não era a toda hora o déspota que esmagara a revolução dos decabristas; nem todos os russos eram decabristas. O tzar gostava da literatura: encorajou Puchkin; e deu, contra o parecer dos censores, a permissão para se representar o *Inspetor Geral*, de Gogol. Essa síntese de liberdade estética e polícia política é bem "Bieder-

---

180 Nikolai Alexeivitch Polevoi, 1796-1846.
Parescha (1840); *História do Povo Russo* (1829-1833).

meier". Bielinski, no começo, e Gogol, no fim da carreira, eram partidários do tzarismo, porque o tzarismo era instituição russa ou, como mais se gostava de afirmar, "o regime tipicamente eslavo". Naqueles anos, o objeto da discussão não era o regime político, mas outra questão: europeizar ou não europeizar a Rússia? Os contendores não eram os absolutistas e os liberais, mas os "eslavófilos" e os "ocidentalistas", partidários da europeização. E o primeiro grande ocidentalista era bastante reacionário: Tchaadaiev[181]. Declarou-se abertamente discípulo de De Maistre. Estavam todos de acordo em responsabilizar pelo atraso da Rússia principalmente a Igreja ortodoxa, escravizada pelo Estado. Por isso, os eslavófilos quiseram fortalecê-la e os radicais aboli-la. Tchaadaiev, porém, reconheceu na abolição da Igreja o perigo da rebarbarização asiática, de uma deseuropeização ainda maior; e por isso exigiu a adesão à Igreja romana como o caminho mais seguro da europeização. O conservantismo de Tchaadaiev é fenômeno ambíguo: julgava-se discípulo de De Maistre; mas na verdade pretendeu substituir o tzarismo teocrático, muito ao gosto de De Maistre, por uma nova tradição nacional. Era adepto de Burke contra o herderismo dos eslavófilos. Nesse momento, por volta de 1830, os eslavófilos eram os democratas e os ocidentalistas os reacionários. Custou muito transformar o ocidentalismo em doutrina liberal e radical.

Contribuiu para isso a atitude dos outros povos eslavos aos quais o tzarismo autocrático causava repulsa, inclusive aos inventores e propagandistas do pan-eslavismo literário, aos checos**.** Havliček[182] começara

---

181 Peter Jakovlevitch Tchaadaiev, 1793-1856.
Lettres Philosophiques (1836); *Apologie d'un fou* (1837).
M. Gerschenson: *Peter Jakovlevitch Tchaadaiev. A Sua Vida e o Seu Pensamento*. Petersburgo, 1908.
Ch. Quénet: *Tchaadaiev et les "Lettres philosophiques"*. Paris, 1931.

182 Karel Havliček, 1821-1856.
Elegias tirolenses (publ. 1868); *Epigramas* (publ. 1870); *O batismo de Santo Vladimir* (publ. 1877).
Edição por L. Quis e J. Jakubec, 3 vols., Praha, 1906-1907.
Th. G. Masaryk: *Karel Havliček*, 3.ª ed. Praha, 1920.
E. Chalupny: *Havliček*. 3.ª ed. Praha, 1930.
K. Nosovsky: *Karel Havliček*. Praha, 1932.

como adepto da "reciprocidade literária entre as tribos da nação eslava"; mas um estágio na Rússia, entre 1843 e 1855, bastava para desiludi-lo; e as *Almas Mortas*, de Gogol, que traduziu, pareciam-lhe panfleto eficiente contra toda russofilia. Havliček, antigo seminarista, tornara-se voltairiano; os dois primeiros livros dos seus duzentos *Epigramas*, entre os mais mordazes da literatura universal, estão dedicados "À Igreja" e "Ao rei". O poema satírico *O Batismo de Santo Vladimir* zomba igualmente dos russos e do cristianismo. Todas essas obras foram publicadas, por motivo da censura, só depois da morte do autor; antes, circularam só em manuscritos, assim como as magníficas *Elegias Tirolesas*, nas quais Havliček, perseguido pelo governo austríaco, contou em forma irônica o seu desterro nas montanhas do Tirol. Apesar de tudo isso, Havliček não era radical. Preferiu sempre uma atitude moderada, para acomodar-se com a Áustria e fugir, desse modo, da sedução russa. No seu jornal *Narodni Noviny* defendeu em brilhantes artigos a "Solução austro-eslava", a autonomia das nações eslavas dentro do Império austríaco, programa que inspirou mais tarde, durante muito tempo, a política do seu admirador Masaryk. Essa atitude dos eslavos ocidentais impressionou muito os russos. O caminho de Havliček é quase exatamente o mesmo de Bielinski.

Bielinski[183] é o pai da literatura russa moderna. Grande crítico literário, fortemente interessado na política e na questão social, condenou a poesia pura de Puchkin e o desespero estéril de Lermontov; no *Capote*, de Gogol, reconheceu profeticamente o ponto de partida de uma literatura nova. Mas nem sempre Bielinski pensara assim; começara como eslavófilo

---

183 Vissarion Grigorovitch Bielinski, 1810-1848.
Sonhos literários (1834); *Razão e Paixão* (1839); *Vida do poeta Kolsov* (1844); *Estudo sobre as obras de Polevoi* (1846); *Panorama da literatura russa em 1846* (1847); etc.
A. N. Pypin: *Vida e cartas de Vissarion Grigorovitch Bielinski*. 2 vols. 2.ª ed. Petersburgo, 1908.
A. Grigorjev: *Bielinski e o critério negativo na literatura*. Moscou, 1915.
N. O. Lerner: *Bielinski*. Berlin, 1922.
P. Lebedev-Poliansky: *Vissarion Grigorovitch Bielinski*. Moscou, 1945.
H. E. Bowman: *Vissarion Grigorovitch Bielinski. A Study in the Origins of Social Criticism in Russia*. Cambridge, Mass., 1955.

reacionário, sonho do qual acordou só sob a influência do hegelianismo; mas não abandonou de todo as idéias de Herder. Distinguindo-se dos ocidentalistas radicais de mais tarde, Bielinski viu na europeização da Rússia não um rompimento com o passado, mas uma mediação hegeliana entre a Rússia e a Europa, modernizando a primeira e rejuvenescendo a outra. Contra essa mediação revoltou-se Gogol, que, sob esse aspecto, poderia ser definido como o Kierkegaard russo. Os últimos dias de Bielinski foram amargurados por essa viravolta brusca do seu querido Gogol para o tzarismo ortodoxo.

Gogol[184] merece em mais do que um sentido ser comparado a Kierkegaard. Além do anti-hegelianismo, do romantismo inato, da forte angústia religiosa, do conformismo político, nota-se, em ambos os casos, a desproporção entre a essência conservadora da obra e as repercussões revolucionárias. "Descendemos, todos nós, do *Capote*", disse Dostoiesvski; Gogol inspirou à literatura russa do século XIX inteiro o intenso sentimento social, a simpatia para com os ofendidos e humilhados, a indignação contra as injustiças da vida russa e, em última conseqüência, a atitude revo-

---

184 Nicolai Vassiljevitch Gogol, 1809-1852.
Noites na fazenda perto de Dikanka (1831-1832); *Taras Bulba* (1834); *Mirgorod* (1835); *Arabescos* (1835); *O capote* (1835); *O inspetor-geral* (1836); *O nariz* (1836); *Contos petersburguenses* (1836); *Almas mortas* (1842); *O retrato* (1842); *Escolha da correspondência com amigos* (1846).
D. S. Merejkovski: *Gogol e o Diabo*. Petersburgo, 1906.
R. Loewenthal: *Gogol*. Berlin, 1911.
O. Kaus: *Der Fall Gogol*. Berlin, 1912.
N. A. Kotljarevski: *Gogol*. 4.ª edição. Petersburgo, 1915.
B. Eichenbaum: "Como foi feito o 'Capote'". (In: *Poetika*. Petersburg, 1919.)
M. Theiss: *Nikolai Vassiljevitch Gogol und seine Buehnenwerke*. Leipzig, 1922.
V. V. Vinogradov: *Gogol e o Naturalismo*. Leningrad, 1925.
J. Lavrin: *Gogol*. London, 1926. (2.ª edição, 1952.)
B. Schloezer: *Gogol*. Paris, 1932.
A. Biely: *A mestria de Gogol*. Moscou, 1934.
Vl. Nabokov: *Gogol*. Norfolk, Conn., 1942.
N. V. Vodowzov: *Nikolai Vassiljevitch Gogol*. Moscou, 1945.
J. Lavrin: *Gogol*. 2.ª edição. London, 1952.
V. Setchkaroff: *Gogol, his Life and Works*. London, 1965.

lucionária. Gogol é o pai da "literatura de acusação"; criou-lhe até o estilo, a observação implacável dos fatos e a sua apresentação em prosa realista. É tanto mais estranho que o próprio Gogol não se tenha conservado fiel a esse programa: na sua última obra, *Escolha da correspondência com amigos*, rebentou em visões apocalípticas de fim da civilização e do mundo, ajoelhou-se perante o retrato do tzar e os ícones da Igreja ortodoxa. Gogol acabou em loucura religiosa. Não se deu muita importância a esse fato – a loucura parecia explicação suficiente – até os críticos simbolistas descobriram um Gogol diferente. Com efeito, Gogol, o pai da literatura realista, não é realista; dá quase sempre caricaturas monstruosas ou burlescas da vida russa. Os seus "heróis" são, todos eles, caricaturas; o falso inspetor Chlestakov e o comprador de almas mortas Tchitchikov são criaturas monstruosas da corrupção política e da corrupção social; e até Akaki Akakievitch, o triste herói do *Capote*, é uma caricatura burlesca e comovente dos humilhados da terra russa. Tampouco é Gogol realista com respeito ao estilo; em vez de descrever a realidade, deforma-a; e essas deformações fornecem o humorismo intenso da sua obra. Gogol é um dos maiores humoristas da literatura universal – e desse humorismo nenhum dos outros grandes escritores russos do século XIX revela o menor traço. Na vida e na literatura, Gogol foi uma figura complicada, mistura de satírico e de profeta, de humorista e de místico; mais do que Kierkegaard parecia-se Gogol com E. T. A. Hoffmann, ao qual admirava muito. A indignação social está certa; mas a conclusão, em Gogol, não era revolucionária. Era patriota russo. Os radicais não eram menos patrióticos, apenas pretenderam salvar a Rússia conforme um ideal diferente. A sátira também pressupõe um ideal secreto, conforme o qual a realidade é julgada; e o ideal de Gogol não era político nem social, mas nacional.

Gogol não foi propriamente russo; é ucraniano, escrevendo em língua russa. Uma das suas primeiras obras é o romance histórico *Taras Bulba*, panfleto do nacionalismo ucraniano contra os poloneses. Na Ucrânia passam-se os seus primeiros contos, as *Noites na fazenda perto de Dikanka*, em grande parte contos de fadas populares; Gogol era colecionador apaixonado de material folclórico; é o representante de idéias herderianas na Ucrânia. O seu interesse pelos assuntos populares é o de um filho da pequena aristocracia rural, que ele era, membro de uma classe dirigente

decaída e em contato mais íntimo com o povo do que o Estado "moderno", burocrático, lá em Petersburgo; parece que só o tzar Nicolau I, permitindo a representação do *Inspetor-Geral*, adivinhou os secretos motivos "reacionários" da atitude oposicionista de Gogol. Na capital russa, o jovem provinciano era quase um estrangeiro, em cujos contos ucranianos o público admirava o exotismo encantador. Em Petersburgo, Gogol sentia-se desambientado, esmagado pelas realidades poderosas do organismo estatal, da burocracia, máquina enorme sem alma. Em vão, Gogol tentou opor-lhe a imagem pura da paisagem ucraniana, da sua história heróica. Então, a leitura assídua de E. T. A. Hoffmann ensinou-lhe o meio de "desrealizar" aquela realidade, transformando gente trivial em espectros pavorosos ou burlescos. Entre todos os escritores russos é Gogol o poeta "par excellence" da cidade de Petersburgo, não por meio de descrições exatas, mas, ao contrário, revelando o caráter artificial dessa cidade que Pedro o Grande criou em meio de pântanos. Os grandes e pequenos malandros de Gogol, os Tchitchikov e Chlestakov, são petersburguenses, pilhando a província. Lá, em Petersburgo, os homens são meros espectros, passeando e até voando por ruas fantásticas, "iluminadas pela mão do Diabo", bonecos na mão de um monstro demoníaco, o Estado, que governa este mundo por meio de um exército de pequenos diabos, os burocratas. É uma visão de louco. E o último dos *Contos petersburguenses* é mesmo o "Diário de um Louco".

Petersburgo, para Gogol, é um mundo irreal. A realidade russa encontra-se lá fora, na província. Não que seja melhor ou mais pura; ao contrário, é corrupta, decaída, miserável e lamentável. Mas é real. E o choque entre essa realidade e os mensageiros daquela Petersburgo irreal produz o efeito cômico. Assim, o choque entre a corrupção muito real de todos os burocratas na cidade provinciana na qual se passa o *Inspetor-Geral*, e o falso inspetor Chlestakov que não é o que parece, porque veio de Petersburgo. Assim nasceu uma das comédias mais geniais da literatura universal. Aplicando o mesmo processo ao gênero "romance", em que é, desde Cervantes, tão essencial o contraste entre as aparências e a realidade, Gogol criou as *Almas mortas*: os donos dessas almas mortas são os provincianos, muitos reais, muitos realmente imbecis ou malandros. Mas Tchitchikov, que pretende comprar essas almas para fazer com elas negociatas no ar, irreais, este vem de Petersburgo. A cidade diabólica, eis o inimigo.

Mas Gogol sabe que Petersburgo não é só o inferno da burocracia e o paraíso dos charlatães e vigaristas. Também é purgatório em que há almas penadas. E Gogol, grande coração que riu muito para não precisar chorar muito, apiedou-se daquelas almas penadas. Empregou os mesmos processos estilísticos que tanto nos fazem rir na representação do *Inspetor-Geral*, para nos fazer chorar na leitura do *Capote*. É só um conto, essa pequena tragédia burlesca do pequeno funcionário Akaki Akakievitch. Mas esse pequeno conto é a obra-prima da grande literatura russa.

Um choque convulsivo, entre riso frenético e lágrimas de desespero: eis a loucura de Gogol. Pois Gogol era louco. Na *Escolha da correspondência com amigos* sempre voltam, como um refrão, as palavras: "Meus amigos, sinto medo." Gogol sofreu de acessos tremendos de angústia. Viu diabos em toda a parte. E o significativo é que justamente as pessoas mais triviais são, em Gogol, as mais diabólicas: um comprador de papéis falsos; um pequeno malandro que engana burocratas corruptos. A conclusão é apocalíptica: a viagem de Tchitchikov pela Rússia anuncia o fim da Rússia antiga; Chlestakov é a imagem do próprio Anticristo, tão parecido com Cristo como o falso inspetor com o verdadeiro inspetor que aparece no fim da comédia para anunciar o Juízo Final. Essa maneira de ver o elemento fantástico na trivialidade é romântica; é a maneira de E. T A. Hoffmann, dos românticos de Iena e de Kierkegaard. E, assim como em Kierkegaard, trata-se de uma revolta. Lá, contra a igreja do Estado; aqui contra o próprio Estado, quer dizer, contra o Estado moderno, o "esqueleto racionalista" conforme a definição de Görres em *Athanasius*. É a revolta do nacionalismo místico, herderiano, contra o racionalismo ocidental, que criou a burocracia russa. Mas como homem do "Biedermeier", é Gogol um "revolucionário" entre aspas, um conservador. A sua loucura era fuga, evasão das responsabilidades sociais para a responsabilidade mística de todos por todos, idéia essencial do cristianismo eslavo. A posteridade, porém, o século XIX realista e positivista, não podia compreendê-lo de outra maneira do que como revolucionário da indignação social. E assim Gogol se tornou o pai da literatura russa moderna.

. . . .

Capítulo III

ROMANTISMOS EM OPOSIÇÃO

TRÊS poetas ingleses dominaram a literatura européia da primeira metade do século XIX: Shakespeare, Scott e Byron. A influência de Shakespeare foi mais permanente e a de Scott mais extensa, sem exagero, que nunca um poeta impressionou tanto os seus contemporâneos como Lord excêntrico. Byron apareceu como um meteoro; e desapareceu como um meteoro.

Em certo dia do ano de 1812, Byron[1], até então um poetastro de versos classicistas, maltratado pela crítica, "acordou e encontrou-se famoso":

---

1 George Gordon Byron, Lord Byron of Newstead, 1788-1824.
Hours of Idleness (1807); *English Bards and Scotch Reviewers* (1809); *Childe Harold´s Pilgrimage* (I/II, 1812; III, 1816; IV, 1818); *The Giaour* (1813); *The Bride of Abydos* (1813); *The Corsair* (1814); *Lara* (1814); *Parisina* (1816); *The Prisoner of Chillon* (1816); *Manfred* (1817); *The Lament of Tasso* (1817); *Beppo* (1817); *Mazeppa* (1819); *Don Juan* (1819-1823); *Sardanapalus* (1821); *Cain* (1821); *Heaven and Earth* (1821); *The Deformed Transformed* (1821); *The Island* (1823).
A. Vesselovski: *Byron*. Moscou, 1902. (Em língua russa.)
E. Mayne: *Byron*. 2ª ed., 2 vols., London, 1924.
H. W. Garrod: *Byron*. Oxford, 1924.
W. A. Briscoe e outros: *Byron the Poet*. London, 1924.
M. Chastelain: *Byron*. Paris, 1931.
W. J. Calvert: *Byron, Romantic Paradox*. Chapel Hill, 1935.

saíram na véspera os dois primeiros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage*; e a longa meditação poética sobre uma viagem através da Espanha, Grécia e Albânia, com descrições magníficas das paisagens mediterrâneas, com o "eu" melancólico, revoltado e misterioso do poeta no centro, encantou a Inglaterra e a Europa inteira. Entre 1812 e 1819 saíram onze edições do poema, acompanhadas de três edições em francês e cinco edições em alemão; das traduções para outras línguas, a sueca e a polonesa eram das primeiras. A continuação do poema confirmou o sucesso literário e, ainda mais, o sucesso pessoal. Nos poemas narrativos que se passam nas ilhas gregas do Mediterrâneo – *The Giauor*, *The Corsair*, *Lara* – sempre volta o personagem de um herói de passado desconhecido, lutando contra a melancolia funesta, talvez conseqüência de um crime misterioso ao qual só se alude, desgraçando toda gente e sobretudo a mulher amada, e desaparecendo como aparecera. No sombrio drama lírico *Manfred*, o herói poético e sinistro vai para o Inferno. Não era difícil identificar esse personagem com o próprio poeta; e ninguém se admirou quando em *Cain* se levantaram acusações luciféricas contra o criador e o seu Universo. Byron, que sabia a fundo a arte de "se mettre-en-scène", fez muito para manter a auréola lendária em torno de sua cabeça bela e pálida de um nobre Lord, rebelde contra as convenções morais da sua terra, excluído da sociedade humana por um crime misterioso, perpetrado no passado – falava-se de relações incestuosas com sua meio-irmã. O divórcio repentino, exigido por *lady* Byron, pareceu confirmar os boatos. Desde então, o poeta viveu na Itália, entregando-se a orgias fabulosas que roubaram o sono às mulheres da Europa inteira. Mais uma vez, a sátira mordaz e às vezes obscenas do poema *Don Juan* encantou a todos, justamente porque fortaleceu aquela fama de devasso ilustre. Mas também já se soube do amor romântico do Lord à bela condessa Teresa Guiccioli, dos seus nobres esforços em favor da liberdade dos italianos; enfim, o grande melancólico encontrou a saída do seu desespero na ação generosa: armou uma expedição militar para ajudar a guerra da libertação dos gregos contra os turcos; e morreu como um

---

Bertr. Russell: "Byron and the Modern World". (In: *Journal of History of Ideas*, I/1, janeiro de 1940.)

G. Wilson Knight: *Lord Byron: Christian Virtues*. London, 1952.

L. A. Marchand: *Byron*. 3 vols. London, 1957.

herói. Nunca um poeta foi mais famoso do que Byron; mas como um meteoro aparecera essa glória, e como um meteoro desapareceu. Byron continua um dos nomes mais célebres da literatura universal; mas não continua lido. Os volumes das suas obras completas, raramente abertos, empoeiram-se nas estantes.

De início, a repercussão de Byron foi diferente na Inglaterra e na Europa continental. Os ingleses assustaram-se da "depravação moral" do Lord, contra o qual se levantou uma verdadeira revolta do notório "cant" inglês; mas admiravam-lhe tanto a poesia que os poetas mais diferentes, os Shelley, Keats, Tennyson, Browing lhe sacrificaram, embora sem adotar seu estilo. No Continente deu-se antes o contrário: os inúmeros byronianos franceses, alemães, italianos, espanhóis, poloneses são, todos eles, desesperados, pessimistas ou ironistas como o Lord, imitando-lhe os gestos poéticos; pois ninguém se indignou moralmente. Para a Europa toda, fora da Inglaterra, criou Byron um novo tipo de poeta, até um novo tipo de homem, admiradíssimo e imitadíssimo. Com o tempo inverteu-se tudo isso. Os ingleses perdoaram ao homem Byron, incluindo-o entre os grandes excêntricos de que a nação produziu tantos exemplares magníficos. Mas esqueceram-lhe a poesia. Na poesia inglesa moderna e atual não há o mínimo vestígio da sua influência. Quando se discute sobre valores poéticos, o seu nome nunca é mencionado, senão às vezes para denunciar a falsa celebridade de um poeta de segunda ordem. Os europeus do Continente já não estão impressionados pela atitude de Byron: a melancolia patética e a devassidão desesperada nos parecem, a nós outros, falsidades do tempo romântico dos nossos bisavós, já ligeiramente ridículas. Em compensação, embora as obras de Byron já não continuem lidas, conservaram a fama. Na França, na Alemanha, Byron é sempre citado ao lado de Shakespeare, o que nenhum inglês admite.

A releitura não dá resultado tão desfavorável. Os dois primeiros cantos de *Childe Harold* já empalideceram; mas as descrições do Mediterrâneo em *Giaour*, *Corsair*, *Lara* ainda podem impressionar, mesmo quando os enredos se revelaram pueris e falsos. Alguns outros poemas, menos pretensiosos, com *Parisina*, *The Prisoner of Chillon* e *Mazeppa* são sensivelmente superiores. Ninguém que esteve na Itália esquecerá as descrições de Veneza, Ferrara, Florença e Roma no Canto IV de *Childe Harold's Pilgrimage*.

A atmosfera sinistra de *Manfred*, a eloqüência de *Cain*, o espírito brilhante de *Don Juan* revelam a multiformidade de um grande poeta. Se os ingleses não querem admitir isso, seria apenas efeito daqueles preconceitos hipócritas contra o nobre pecador. Os ingleses, porém, negam isso peremptoriamente. Alegam outra explicação. A poesia inglesa autêntica consiste na reprodução de visões emocionais pela música verbal; e Byron está fora dessa tradição. Na obra inteira de Byron não se encontra peça alguma de lirismo puro; sempre se voltou para a poesia narrativa, na qual, aliás, os assuntos românticos não chegam a esconder a qualidade do verbo byroniano: é classicista. Byron preferia o *heroic couplet* de Pope; e pertence realmente à escola de Pope, do qual foi grande admirador. *Don Juan* é um poema herói-cômico, no estilo e no espírito do século XVIII. Os românticos autênticos, Wordsworth, Coleridge, restauraram a poesia inglesa; Byron atacou-os ferozmente, chamando a Pope "the most faultless of poets". Mas se Byron fosse pelo menos um grande classicista! Como todos eles, era em primeira linha poeta descritivo; as suas descrições, realmente magníficas, constituem porém meros episódios, insertos numa corrente de versos sem visão ou emoção poéticas; e o próprio Byron definiu a sua poesia como "a string of passages", quer dizer, sem coerência. Sobretudo *Childe Harold's Pilgrimage* é uma espécie de Baedeker poético do Mediterrâneo, incoerente e desigual; *Don Juan*, uma série de episódios espirituosos; *Manfred*, antes a cena final de um drama do que um drama. A Byron falta a qualidade máxima dos classicistas: a capacidade de construir. Por isso, a vaga dos anos de 1920, revalorizando o classicista Pope, não produziu uma revalorização de Byron. Só ultimamente se admite que os poemas satíricos, *Don Juan* sobretudo, são obras-primas de um artista do verso. Mas a poesia é mais do que isso. A inteligência poética de Byron não se eleva acima do nível do lugar-comum descritivo e melancólico dos ossianistas. Não nos transmite uma visão da vida ou do Universo, mas só uma representação retórica, às vezes bombástica, da sua própria pessoa. Salve-se a poesia satírica de Byron; condenou-se sem apelação sua poesia pseudo-romântica. Bem disse Swinburne, ele mesmo tão perto da eloqüência de Byron: "Byron was supreme in his turn – a king by truly divine right, but in a province outside the proper domain of absolute poetry."

Byron não é propriamente classicista nem propriamente romântico. É um classicista, contaminado pelo romantismo. Romântica só é a

sua personalidade, na qual há muito Rousseau e mais Chateaubriand. É uma encarnação de René. É um romântico que só se sabia exprimir em versos classicistas, assim como Alfieri fora um pré-romântico, só capaz e exprimir-se em tragédias classicistas; e ambos eram aristocratas rebeldes. Como poeta descritivo, fortemente ossiânico, Byron completou a obra do pré-romantismo, ampliando os horizontes poéticos, conquistando as paisagens da Espanha, Itália, Suíça, Grécia para a poesia que Wordsworth pretendera reduzir ao distrito dos lagos. Como aristocrata rebelde, criou um novo tipo de homem, o individualista magnífico, lançando o desafio à sociedade e até a Deus. Pela primeira vez na história, um poeta saiu para invocar o Diabo e lutar pela liberdade dos povos. Byron é o primeiro satanista e o primeiro poeta da revolução. Um epígono, criando na Europa uma nova atmosfera poética.

A repercussão de Byron na Europa foi imensa[2]. Na época do "Biedermeier", de opressão policial, vida pública inexistente, esteticismo retirado e vago, romantismo aburguesado, Byron parecia encarnar na sua pessoa os sentimentos abismais e os ideais generosos do romantismo autêntico. Na França[3], Nodier escreveu o prefácio das traduções que Amédée Pichot e Eusèbe de Salle publicaram entre 1814 e 1820. Lamartine formou nos moldes de Byron sua própria personalidade poética de aristocrata melancólico que cantou *Le Lac*, *Le vallon* e *L'Isolement* e imitou-lhe em *La chute d'un ange* a poesia cósmica; Hugo entusiasmava-se, como Byron, pelos gregos; Vigny lançou desafio byroniano de pessimista à criação de Deus; Stendhal, grande admirador de Byron, imitou-lhe os gestos e pretendeu em vão repetir-lhe as aventuras com belas italianas; Musset adotou o tom irônico, céptico, de gozador desabusado; são tão byronianas como chateaubrianescas as viagens orientais de Lamartine, Nerval e Flaubert. Na Espanha[4], a primeira parte da vida do duque de Rivas, exilado político em

---

2 F. H. O. Weddigen: *Lord Byrons Einfluss auf die europaeische Literatur der Neuzeit*. 2ª ed. Leipzig, 1901.
A. Farinelli: *Byron e il byronismo*. Bologna, 1924.

3 W. J. Clark: *Byron und die romantische Poesie in Frankreich*. Leipzig, 1901.
E. Estève: *Byron et le romantisme français*. 2.ª ed. Paris, 1929.

4 G. Diaz Plaja: *Introdución al estudio del Romanticismo español*. Madrid, 1936.

ilhas do Mediterrâneo, é um poema byroniano vivido, e o seu *Don Alvaro* é um Byron espanhol, antecipação dramática do verdadeiro Byron ibérico, Espronceda. Mas a figura máxima do byronismo espanhol é Larra[5], ou então, o verdadeiro Byron espanhol seria Larra. O desespero, a ironia, o liberalismo aristocrático, as atitudes de rebelde contra todas as leis da sociedade e de Deus, o libertinismo – tudo isso é Byron tão bem imitado que Larra acabou superando o modelo, terminando sua vida romântica pelo suicídio romântico. Zorrilla já só deve a Byron certos exotismos; mas ainda haverá repercussões tão tardias como *La última lamentación de Lord Byron* (1879) de Núñez de Arce. Um Byron erótico é o português Almeida Garrett. Quanto à Itália[6], só certos críticos estrangeiros citaram Leopardi ao lado de Byron; é um grande equívoco. Mas poderia citar, com mais razão, os autores de poemas narrativos, o patriota Berchet, o sentimentalão Tommaso Grossi, o elegíaco Prati, e, mais, certos poetas de segunda e terceira categoria: Giuseppe Campagna (*Abate Gioachino*, 1829), Domenico Maura (*Errico*, 1845), Vicenzo Padula (*Valentino*, 1845), que cultivam em versos byronianos o gênero "gótico" de incestos misteriosos e ladrões generosos. O byronismo alemão[7] é pessimista até a loucura em Lenau, pessimista até o cinismo em Heine. Várias analogias com o inglês revelam-se no aristocrata liberal e italianófilo Platen. Mas os byronianos alemães mais típicos são poetas menores como Wilhelm Mueller, cantando a guerra de libertação dos gregos, e o austríaco Joseph Christian von Zedlitz, ao qual se deveu uma tradução magnífica de *Ritter Harolds Pilgerfahrt* (1836).

De intensidade singular era a influência de Byron entre os eslavos[8]. A literatura checa moderna nasceu com o byronismo: o primeiro

---

5 Cf. "Romantismos de evasão", nota 175.

6 G. Muoni: *La fama del Byron e il Byronismo in Italia*. Milano, 1903.
A. Porta: *Byronismo italiano*. Milano, 1923.

7 R. Ackermann: *Lord Byron, sein Leben, seine Werke, sein Einfluss aud die deutsche Literatur*. Heidelberg, 1901.
G. Dobosal: *Lord Byron in Deutschland*. Zwickau, 1911.

8 M. Zdziechowski: *Byron e a sua época. Estudo de história literária comparada*. 2 vols. Kraków, 1894-1897.
St. Windakiewicz: *Scott e Byron e suas relações com a poesia romântica polonesa*. Kraków, 1914.

grande poema da língua, *Slavy Dcera*, de Kollar, é intencionalmente byroniano nas descrições, na melancolia, na forma classicista; o maior poema da literatura checa, *Maio*, de Mácha, é obra de um byroniano que morreu com 26 anos de idade: imitaram-nos os elegíacos Karel Sabina e Václav Nebesky, enquanto a *Marina* (1846), do primeiro poeta notável dos eslovacos, Ondrej Sládkovic, se inspirou diretamente na poesia do inglês. Os poloneses, sobretudo, são todos mais ou menos byronianos: Malczewsky, que descobriu a poesia das estepes ucranianas; Mickiewicz, o byroniano patriótico e desesperado do grande poema *Festa dos antepassados*; Slowacki, elegíaco em *Anheli*, orientalista em *O Pai dos pestíferos* e *El Arish*, satírico à maneira do *Don Juan* em *Benjowski*; Krasinski, o aristocrata que continua heroicamente ao lado da causa que sabe perdida. O byronismo dos russos Puchkin e Lermontov, que se revela nos enredos, no estilo e nas atitudes, é um axioma da historiografia literária[9], embora sujeito a dúvidas. Na companhia daqueles dois grandes também aparece o notável poeta elegíaco Baratynski; e tampouco está livre de espírito de revolta byroniana o famoso Tchatski, personagem principal da comédia de Griboiedov. Afinal, há byronianos em toda a parte do mundo: o ucraniano Szewczenko, o húngaro Petoefi, o grego Solomos; e na América o argentino Estebán Echeverría e o brasileiro Antônio Álvares de Azevedo.

O byronismo europeu não é um estilo: é uma atmosfera, uma mentalidade, uma atitude em face da vida e da poesia. Fala-se em "mal du siècle" ou "Weltschmerz". Ninguém ou quase ninguém pensava em imitar o estilo de Byron, admirador de Pope. Todos só pensavam em imitar-lhe o gesto, a fronte pálida reclinada na mão, o olhar para longe onde há mulheres a amar e corromper, povos a libertar. Foi esse tipo que conquistou o mundo[10]. Não há ideologia comum de Byron e Keats, Leopardi e Puchkin, Lenau e Musset; e, com exceção de Leopardi, que era discípulo dos materialistas do século XVIII, não parece ter havido ideologia alguma nos poetas do "mal du siècle". Naquela época admirava-se-lhes muito a "profundidade"; nós outros, hoje, não somos capazes de descobri-las nas confissões orgulhosas e lamentações desesperadas. O pessimismo não é uma filosofia, e sim uma

9 W. Spasovich: *Byron, Puchkin e Lermontov*. Wilna, 1911.

10 H. Kraeger: *Der Byronische Heldentypus*. Muenchen, 1898.

"Stimmung", um "état d'âme": a insatisfação de indivíduos ávidos de sensações e de ação, no ambiente calmo e passivo da Restauração; ou então, o desespero de indivíduos abúlicos, incapazes mesmo de agir. Esta última distinção tem importância. É preciso destruir uma *fable convenue* com respeito à poesia do "mal du siècle". No plano internacional, não é possível reunir sob a mesma etiqueta o classicista Leopardi e o epígono romântico Lenau, o exaltado Espronceda e o "blasé" Musset. Dentro das literaturas nacionais, é preciso desmembrar os conjuntos criados pela rotina historiográfica: como "Byron – Shelley – Keats", só porque Byron e Shelley eram amigos pessoais e todos os três viveram na Itália; ou "Mickiewicz – Slowacki – Krasinski", só porque todos os três eram patriotas poloneses, de esperanças messiânicas; ou "Puchking e Lermontov", só porque eram contemporâneos e admiradores do seu conterrâneo Byron. Excluem-se logo um evasionista como Keats, um conservador como Krasinski; e um Heine que pertence a outro ambiente e só "flertava" com o "Weltschmerz". No resto, distinguem-se claramente os classicistas como Leopardi, Vigny, Platen, e por outro lado, os românticos mesmo românticos como Lenau, Musset e Espronceda. A diferença dos estilos baseia-se em diferenças da situação social e das atitudes decorrentes.

Com exceção da Áustria de Metternich, o regime da Restauração não é o absolutismo do *ancien régime*; Luís XVIII deu a "Carta" à França; vários dos países pequenos da Alemanha dividida também receberam o presente de regimes representativos. O regime da Restauração não é feudal, mas policial. A burguesia continuava ou foi novamente excluída da política. Mas vencera socialmente. As Câmaras de maioria aristocrática na França não conseguiram a devolução dos latifúndios, vendidos, durante a Revolução, à nobreza expropriada. A Prússia absolutista deixou vigorar na Renânia o Code Napoleón, do qual também se aproximava muito o novo Código austríaco. A União Aduaneira Alemã, promovida pela mesma Prússia e tão indispensável às necessidades de expansão econômica da burguesia, é o acontecimento político mais ruidoso da história do "Biedermeier" alemão, quase coincidindo com a reforma do Parlamento na Inglaterra. Pela revolução de julho de 1830, a burguesia francesa apodera-se do Estado. Os vencidos são a aristocracia e a democracia. Mas estas não têm em comum a oposição contra o inimigo comum. Há aristocratas liberais que se revoltam; põem a serviço dessa revolta a filosofia descrente, a poesia

melancólica e a sátira mordaz do século XVIII. E há intelectuais democráticos, desesperados até a loucura e o suicídio, ou então construindo utopias. Antes de revelar-se os verdadeiros motivos da situação do proletariado, a democracia e o socialismo só podiam ser utopistas. É portanto preciso distinguir: de um lado, os aristocratas rebeldes à maneira de Byron, e por outro lado, os democratas desesperados ou utopistas que se julgavam byronianos porque a atitude espetacular de Byron se impunha. A distinção é facilitada pela análise do estilo: naqueles, classicista; nestes, romântico. A separação não é, porém, absoluta; existem transições, entre as quais aparecem inesperadamente alguns sobreviventes do século XVIII como Stendhal, ou pré-românticos atrasados, entre os eslavos.

O primeiro grupo, o dos "byronianos autênticos", compôs-se de aristocratas revoltados, classicistas de formação do século XVIII, mas de um classicismo modificado – como o de Byron – por influências pré-românticas, ossiânicas; daí não se limitam ao mundo greco-latino, mas ampliam o horizonte poético; são cosmopolitas. Essa atitude tem um modelo anterior a Byron: Chateaubriand, também aristocrata individualista, melancólico como Ossian e os heróis de Byron, viajando na Itália e no Oriente, mas meio-classicista nos *Martyrs*. Nenhum dos byronianos teria, porém, escrito essa epopéia cristã, porque tinham perdido a fé, ou antes, como homens do século XVIII, nunca a tiveram. Sob a influência do romantismo, o anticristianismo "filosófico" do século XVIII mistura-se, naqueles, com algo de repulsa instintiva ao dogma e à moral cristã. Há vários "satanistas" entre eles, assim como o autor de *Cain* era "satanista"; e essa atitude implica quase sempre o pessimismo em face da criação do Deus dos cristãos. Mas não inevitavelmente, como revela o exemplo de Landor.

Byron estava fora da tradição poética inglesa; e não encontrou adeptos entre os poetas ingleses. A sua influência sobre Shelley e Keats é superficial; só se exerceu sobre poetas menores como Thomas Moore e Leigh Hunt[11]: este, um jornalista liberal, criador do "artículo de costumbres" da

11 James Henry Leigh Hunt, 1784-1859.
The Story of Rimini (1816); *Poetical Works* (1844); *The Autobiography of Leigh Hunt* (1850); *The Old Court Suburb* (1855).
E. Blunden: *Leigh Hunt, a Biography*. London, 1930.

vida de Londres, imitado depois por Dickens nos *Sketches by Boz*. Leigh Hunt é lembrado pelos historiadores da literatura como autor de um poema narrativo de assunto italiano, à maneira de Byron, e lembrado por todos os ingleses como autor de algumas poesias de inspiração feliz como *Abou Ben Adhem* e *The Nile*. E isso foi, por enquanto, tudo. O único byroniano autêntico na Inglaterra é um prosador: Landor[12]. Em vez do nascimento aristocrático de Byron teve, pelo menos, a notável fortuna herdada que lhe permitiu armar expedições militares em ajuda aos espanhóis contra Napoleão e aos italianos contra o governo austríaco; depois, viveu durante decênios na Itália, no seu magnífico palacete perto de Florença, uma vida de estudos eruditos de grecista, exclamações ultra-radicais contra os tiranos, e esquisitices de toda espécie de um *gentleman* inglês, cheio de *spleens*. Há muita coisa de Byron em tudo isso. Landor mistura de maneira semelhante as idéias racionalistas do século XVIII e a atitude romântica do século XIX. Assim como Byron, Landor foi classicista. Mas não à maneira de Pope. Voltou às fontes gregas. As suas poesias já foram comparadas às elegias de Chénier e, com mais razão, aos epigramas da *Anthologia graeca*; são pequenos quadros da vida grega, tão profundamente sentidos que parecem autênticas poesias gregas, elaboradas com a arte consumada de um parnasiano, mas vivificados pela emoção vigorosa de uma personalidade independente. Ao passo que a glória poética de Byron decaiu, a de Landor não cessou de subir; e hoje lhe falta pouco para ser incluído entre os poetas ingleses de primeira ordem. Landor deve, porém, sua fama em círculos mais amplos à sua obra em prosa, às *Imaginary Conversations*. O gênero á antigo: é dos *Diálogos dos Mortos* de Luciano, que já servira de modelo a Erasmo, Fontenelle, Voltaire e tantos outros para submeter o seu mundo a uma crítica irônica e implacável “sub specie aeternitatis”, denunciando-se os absurdos da ordem estabelecida em matéria de

12 Walter Savage Landor, 1775-1864.
Imaginary Conversations of Literary Men and Statesmen (1824-1829); *Pericles and Aspasia* (1836); *Hellenics* (1847); *Imaginary Conversations of Greeks and Romans* (1853); *Heroic Idyls, with Additional Poems* (1863).
S. Colvin: *Landor*. London, 1881.
E. W. Evans: *Walter Savage Landor, a Critical Study*. New York, 1892.
M. Elwin: *Savage Landor*. New York, 1941.
R. H. Super: *Walter Savage Landor. A Biography*. New York, 1955.

política, sociedade e religião em face da Razão eterna. Nesse gênero, Landor, homem da Ilustração do século XVIII, estava em casa; além dos recursos da sua vasta erudição, modificou o gênero pelo notável talento de escolher situações críticas da história da humanidade, e pela ampliação do horizonte. O que Byron fez para o espaço, fez Landor para o tempo, caracterizando as civilizações de todos os tempos, tornando-se, sobretudo, um dos primeiros profetas da grandeza da Renascença italiana. Os personagens e temas das *Imaginary Conversations* são variadíssimos: Alexandre, o Grande, e o sacerdote do tempo do Ammon, que dirige advertências audaciosas a todos os conquistadores; Annibal em conversa com o romano Marcellus, agonizante, que proclama a vitória moral dos vencidos; Chaucer e Boccaccio, discutindo sobre poesia italiana e inglesa; Fra Filippo Lippi, defendendo perante o Papa Eugênio IV o imoralismo dos artistas; os heresiarcas Calvino e Melanchthon, entendendo-se sobre o direito de punir heréticos; Scaliger, o sábio erudito, e Montaigne, o ignorante sábio; Essex, falando a Spenser sobre a condição miserável dos poetas; o rei Jaime I, conversando com Casaubonus sobre o direito divino dos reis; e Cromwell, defendendo contra Walther Noble o direito divino dos povos de degolar os reis; Rousseau e Malesherbes, sobre a justiça; Pitt, no leito de morte, dando instruções políticas a Canning; o radical Romilly, demonstrando ao abolicionista Wilberforce a necessidade de libertar antes dos escravos pretos os escravos brancos da indústria inglesa – é inesgotável o tesouro de graça, espírito, poesia, sabedoria das *Imaginary Conversations*. O talento dramático de Landor só falhou na arte de caracterizar os personagens pelo diálogo; todos eles falam a mesma linguagem clássica e sentenciosa de Landor, que é o "poet's poet" da prosa. A sua obra é monumento de poesia erudita; ninguém é mais capaz do que Landor de erigir monumentos. A si mesmo erigiu, quando tinha 88 anos de idade, o monumento desses quatro versos:

> "I strove with none, for none was worth my strife.
> Nature I loved and, next to Nature, Art.
> I warm'd both hands before the fire of life;
> It sinks, and I am ready to depart."

Landor não era pessimista. Como homem do século XVIII, acreditava no progresso, e a sua viagem imaginária pela história inteira não conseguiu

convencê-lo do contrário. O historicismo do século não atingiu a esse velho súdito rebelde da rainha Vitória.

No modo a-histórico de pensar, também reside parte da grandeza do poeta Giacomo Leopardi[13]; só é preciso interpretar essa sua atitude não como protesto romântico contra o seu tempo, e sim como protesto contra todos os tempos. Leopardi não foi romântico: a sua formação era intensamente greco-latina; defendeu, como Monti, o uso da mitologia na poesia; detestava o subjetivismo romântico ("Cosa odiosissima è il parlar molto di se"); censurou os cinqüencentistas porque teriam "romantizado" a Antiguidade. Mas ele mesmo também "romantizou", e tão fortemente que deixou à posteridade uma imagem pálida à maneira de Lamartine. É que o romantismo lhe foi imposto pela vida. Leopardi foi um dos homens mais infelizes de todos os tempos. Seu pai, aristocrata ultraconservador e clericalíssimo, empobrecido pelas vicissitudes históricas da época, educou-o como numa prisão, transmitindo-lhe cedo uma erudição greco-latina tão imensa que o menino já surpreendeu os especialistas mais famosos; e tornou-se totalmente inadaptado à vida. Fugiu para Roma, não arranjou

---

13 Giacomo Leopardi, 1798-1837.
Canzoni (1818); *Versi* (1824); *Operette morali* (1827); *Canti* (1831); *Canti* (1835); *Lettere* (1845).
F. De Sanctis: *Studio su Giacomo Leopardi*. Napoli, 1855. (8.ª ed., Napoli, 1923.)
G. Carducci: "Degli spiriti e delle forma nella poesia di Giacomo Leopardi." (In: *Opere*, vol. XVI.)
A. Graf: *Foscolo, Manzoni, Leopardi*. Torino, 1898.
G. Mestica: *Studi leopardiani*. Firenze, 1901.
R. Zumbini: *Studi sul Leopardi*. 2 vols., Firenze, 1902-1904.
K. Vossler: *Leopardi*. Muenchen, 1923.
G. Gentile: *Manzoni e Leopardi*. Milano, 1928.
G. A. Levi: *Giacomo Leopardi*. Messina, 1931.
A. Tilgher: *La filosofia di Leopardi*. Roma, 1940.
G. De Robertis: *Saggio sul Leopardi*. 2.ª ed. Firenze, 1946.
N. Sapegno: *La poesia di Leopardi*. Roma, 1946.
W. Binni: *La nuova poetica leopardiana*. Firenze, 1947.
E. Cozzani: *Giacomo Leopardi*. 2 vols. Milano, 1947/48.
A. Frattini: *Studi leopardiani*. Pisa, 1956.
N. Sapegno: *Leopardi*. Torino, 1961.
S. Solmi: *Scritti leopardiani*. Milano, 1969.

nada, voltou para a prisão paterna, continuando em condições de pauperismo, perturbado por amores sempre infelizes, minado pela tuberculose; E em Nápoles, no meio da Natureza exuberante que lhe parecia impiedosa, morreu com 39 anos de idade, deixando uma obra de tamanho escassíssimo: um volume de diálogos e meditações filosóficas e um pequeno volume de versos. É, porém, a obra mais perfeita de uma literatura tão grande como a italiana.

Vida e morte definem Leopardi como um dos "gênios malogrados" do "mal du siècle", ao qual ele deu a expressão de um sistema filosófico, ou antes as aparências de um sistema do pessimismo metafísico, ou melhor: antimetafísico. Aquele volume de versos abre com as canções "Ad Angelo Mai" e "All'Itália"; escolheu expressões tão convencionais do classicismo como

> "O patria mia, vedo le mure e gli archi
> E le colonne e i simulacri e l'erme
> Torri degli avi nostri,
> Ma la gloria non vedo...",

– versos que lembram a Rodrigo Caro ou Quevedo – para lamentar a humilhação da Itália. Os contemporâneos só ouviram a lamentação; pensaram em Chateaubriand e Lamartine. Doutro lado, o republicanismo radical e anticristão de Leopardi parecia aproximá-lo de Byron, e a reação política e clerical na Itália, reação que ele sofreu diretamente na casa paterna, parecia explicação suficiente do seu desespero. Para os italianos de 1840, Leopardi era o poeta da desgraça antes de se levantar a aurora da liberdade. Por isso mesmo, a Europa não lhe prestou a atenção devida. Francesco De Sanctis, no seu ensaio admirável sobre a mocidade de Leopardi, foi o primeiro que ousou duvidar do valor daquelas poesias patrióticas, que são realmente inferiores; mais tarde, Croce eliminou também as poesias de sabor arqueológico e filosófico. Mas então só ficaria um Leopardi que "parla molto di se", um romântico de formação grega que "romantizou" a Grécia como tinha feito Foscolo. Aos biógrafos indiscretos, a poesia pessimista de Leopardi explicou-se como caminho de evasão de um doente, sofrendo de insuficiência sexual e decorrentes perturbações mentais, lamentando infinitamente

"... i tristi e cari
Moti del cor, la rimembranza acerba",

encontrando numa poesia doce e musical o desejado aniquilamento como um Nirvana budista:

"... Cosi tra questa
Immensità s'annega il pensier mio;
E il naufragar m'è dolce in questo mare".

Assim, um dos maiores poetas de todos os tempos sobrevive na memória como poeta menor, como decadentista pálido e elegíaco. Foi nesse sentido que Benedetto Croce empreendeu distinguir, em Leopardi, a poesia e a não-poesia, eliminando os poemas filosóficos e mantendo só os grandes idílios.

Na verdade, Leopardi não foi poeta elegíaco-idílico e, muito menos, decadente. Doente, sim, mas os sofrimentos físicos e as humilhações pessoais não lhe quebraram o espírito forte. Dão testemunho disso a dureza de pedra do seu verso, a lucidez crítica dos seus diários (reunidos no imenso *Zibaldone*), e a força de elaborar, nas *Operette morali*, um autêntico sistema filosófico do pessimismo. Pessimismo que não era, aliás, absoluto: pois, condenando como pensador as funestas ilusões de felicidade, Leopardi justificou, em sua poética, essas ilusões: porque produzem a poesia consoladora; isto é, a poesia filosófica ou, melhor, a poesia intelectual. Aquelas primeiras poesias patrióticas representaram um pensamento que o poeta logo superou. Leopardi lamentou a glória desvanecida da Itália e declarou-se republicano, porque convinha assim ao discípulo da retórica latina. Com os patriotas e republicanos vivos não desejava comunidade, porque não participou das suas esperanças utópicas; e eram, todos eles, românticos. Leopardi era liberal na política e livre-pensador em matéria de religião, como tantos aristocratas do século XVIII. "The age of chivalry is gone...", dissera Burke; e Leopardi, democrata fora dos partidos, não pretendeu opor-se a essa transformação. Mas, continuara Burke, "... that of sophisters, economists, and calculators has succeeded"; e o aristocrata Leopardi estava de acordo, porque adivinhou a mentalidade burguesa atrás da atitude romântica dos patriotas. O romantismo político causava-lhe

náusea, e o patriotismo parecia ao cosmopolita à maneira do século XVIII um egoísmo coletivo. Admitiu só um egoísmo coletivo: aquele que nos inspira o sofrimento coletivo da humanidade. E não acreditava que o romantismo, patriotismo e República pudessem abolir esse sofrimento de todos os tempos.

As *Operette morali* abrem com uma pequena *Storia del genere humano* cuja idéia se condensa no aforismo: "Gli uomini sono miseri per necessità, e risoluti di credersi miseri per accidente." O "accidente" é o que muda a fachada histórica da humanidade. A "necessità" é o que fica imutável, isto é, a Natureza, à qual ele acusou, no *Dialogo della Natura e di un Islandese*, como madrasta terrível do gênero humano. Leopardi pensava a-historicamente (e, por conseqüência, anti-romanticamente); como os pensadores do século XVIII deu mais importância aos fenômenos da Natureza do que ao "tableau des crimes et des malheurs" que se repetem invariavelmente. A atitude anti-histórica de Leopardi ter-se-ia manifestado no interesse pelas ciências naturais, como em Schopenhauer, se não fosse a sua formação exclusivamente humanista. Conhecia as ciências naturais só como objeto de estudos filológicos em Aristóteles e Plínio; e a sua visão de Natureza e História exprimiu-se em lugares-comuns e consagrados pela poesia clássica; na *Ginestra*, compara a vida alegre e febril dos vivos –

"Di Capri la marina
E di Napoli il porto e Mergellina"

– com a tenacidade do modesto tojo, vivendo nos desertos em redor do Vesúvio, sob os quais dormem as cidades mortas de Pompéia e Herculano. Leopardi não se satisfez, porém, com comparações líricas. No *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere*, a alegria insensata de um homem simples no dia de ano novo é desmentida por uma cadeia implacável de silogismos: não há motivo algum para acreditar que "o ano novo" será um "ano bom"; toda a experiência humana contradiz a esse otimismo. Os silogismos que Lombardi apresenta são implacáveis, mas não dogmáticos; sempre só pretendem demonstrar a probabilidade máxima da desgraça, e a conveniência de se prevenir contra tudo. O pessimismo de Leopardi é, por assim dizer, utilitarista; pretende, enquanto possível, reduzir o sofrimento natural pela consciência inteligente. O probabilismo das suas

deduções lembra imediatamente o "pari" de Pascal, se bem que às avessas. Com efeito, Leopardi parece-se muito com Pascal, pela erudição precoce, pela insuficiência e sofrimento físicos, pela angústia permanente; mas é um Pascal sem Graça divina. Pascaliana é a sua inquietação; e isso confere à sua poesia a cor romântica, bastante intensa. Daí a sua preferência pelas palavras que sugerem o vasto e o infinito, no *Canto notturno de un pastore errante nell'Asia*, e nos versos *A se stesso* – os seus mais famosos – que constituem a suma do seu pessimismo:

"... Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Ormai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera,
E l'infini vanità del tutto."

Este pessimismo é diferente, por completo, do "mal du siècle" e do "Weltschmerz". Já não se entristece em face das ruínas da pátria ou da sua vida particular, mas pensa sempre no gênero humano, em vez de "parlar molto di se". A base desse pessimismo não é o espiritualismo cristão de Lamartine nem o satanismo revoltado de Byron, mas o materialismo do século XVIII: Leopardi está perto dos enciclopedistas franceses, de Condillac, até de Lamettrie – apenas o poeta é mais céptico. A sua ênfase com respeito à relação entre "Amor" e "Morte" não é romântica, mas refere-se aos fenômenos biológicos fundamentais; e a verificação de que a Dor é a condição própria da vida, tem o sentido de um fato psicofisiológico. A base do pessimismo de Leopardi não é "nobre" à maneira dos espiritualistas; é o eudemonismo de um materialista que desejava o prazer e só encontrou a dor, portanto grita:

"É funesto a chi nasce il di natale."

São palavras, quase literalmente, de Sófocles. No materialismo e no pessimismo, Leopardi é um grego; daquela Grécia porém que o idílio classicista ignorava e que só Buckhardt e Bachofen revelarão. Assim como Keats, com o qual tem, aliás, poucos pontos de contato, Leopardi chegou à Grécia através do romantismo, que o libertou do eruditismo dos seus estudos precoces, mas – e isso o distingue de Keats – o caminho grego não era, para Leopardi, um

caminho de evasão. Por isso não chegou à euforia do inglês, nem à sua música verbal. Leopardi não é um músico da língua. É clássico num sentido mais rigoroso, emprega muito poucas imagens e metáforas, é o poeta do substantivo bem escolhido do qual não existe sinônimo. A prosa das *Operette Morali* é a mais "nua", a mais simples da língua, feita para, eliminando-se o "accidente", só exprimir o essencial, o permanente. Às vezes, Leopardi chegou a uma harmonia entre essa expressão e aquele seu pensamento que parece revelação da harmonia das esferas, se bem que fosse uma harmonia sinistra. Assim quando, no *Dialogo de Federico Ruysch e delle sue mummie*, os cadáveres embalsamados no museu do famoso anatomista holandês entoam o canto:

"Sola nel mondo eterna, a cui si volve
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
Lieta no, ma sicura
Dall' antico dolor..."

Esse *Coro di morti nello studio di Frederico Ruysch* é a resposta moderna à *Divina Commedia*, na língua dela. "Romântica" essa poesia só é no sentido de "moderno", realizando a ambição de Chénier –

"Sur des pensers nouveaux faison des vers
antiques".

O que é uma definição da poesia permanente de Giacomo Leopardi.

Arthur Schopenhauer[14] considerava certos versos de Leopardi como a expressão mais perfeita do seu sistema filosófico; lamentou muito não ter conhecido pessoalmente, quando viajando pela Itália, o grande poeta. Talvez houvesse nisso certo equívoco, certa confusão entre a filosofia de Schopenhauer e as bases psicológicas dessa filosofia. Como filósofo, Schopenhauer era romântico. O seu ateísmo naturalista não está tão longe do

---

14 Arthur Schopenhauer, 1788-1860.
Die Welt als Wille und Vorstellung (1819); *Parerga und Paralipomena* (1851), etc.
J. Volkelt: *Arthur Schopenhauer*. 5.ª ed. Stuttgart, 1923.
R. Tengler: *Schopenhauer und die Romantik*. Berlim, 1923.

panteísmo de Schelling como ele mesmo pensava; Schopenhauer prestava máxima atenção à ciência romântica dos Ritter, Malfatti e Gotthilf Heinrich Schubert – nos *Parerga und Paralipomena* revela muita simpatia com o ocultismo – e o seu entusiasmo pelo budismo baseava-se nos estudos indianos de Friedrich Schlegel; enfim o voluntarismo de Schopenhauer lembra, mais do que uma vez, a "magia" de Novalis. A grande objeção contra o romantismo de Schopenhauer é o seu estilo: um estilo diáfano, clássico, de lógica rigorosa, chegando ocasionalmente a uma elevação leopardiana, da qual a tradução só pode dar idéia aproximada: "Com a maior franqueza admitimos nossa fé: o que fica, depois da abolição total da Vontade, é, realmente, só o Nada; quer dizer, o Nada para estes que ainda estão cheios da vontade de viver. Mas para aqueles nos quais a Vontade já se converteu ao ponto de negar-se, para estes todo esse Universo tão real, com todos os seus sóis e vias-lácteas, também não significa – Nada." Schopenhauer, classicista como Leopardi, é uma personalidade muito menos nobre do que o poeta. Não era aristocrata de nascimento, pertencendo, porém, à mesma aristocracia da inteligência; e viveu como erudito sem obrigações de trabalho profissional, gastando os juros da sua fortuna imensa. O endemonismo materialista, que era a filosofia do poeta Leopardi, aparece na vida do filósofo Schopenhauer como epicureísmo bastante baixo que o pessimista praticava. Ele também foi homem do século XVIII, dado às ciências naturais e de incompreensão absoluta pela história; daí o seu desprezo contra Hegel, filósofo da história. O romantismo, todo histórico, não podia compreender a Schopenhauer, que tinha que esperar mais de trinta anos até ser reconhecido como grande pensador. E então, a época do positivismo desilusionado interpretou-o como filósofo da evasão: como romântico.

Depois de uma interpretação mais acurada dos casos de Byron, Leopardi e Schopenhauer, não causará estranheza o caso de Alfred de Vigny[15], verdadeiro "caso" da vida literária: começou sendo festejado como

15 Alfred de Vigny, 1797-1863.
Poèmes antiques et modernes (1826); *Cinq-Mars* (1826); *Stello* (1832); *Chatterton* (1835); *Grandeur et servitude militaires* (1835); *Les Destinées* (1864).
P.-M. Masson: *Alfred de Vigny*. Paris, 1908.
E. Dupuy: *Alfred de Vigny*. Paris, 1913.

um dos gênios mais promissores do romantismo para cair, depois, no desprezo absoluto dos seus contemporâneos românticos: não mudara; tinham descoberto que era um clássico. A sua retirada para a "tour d'ivoire" é interpretada como evasão vergonhosa. Vigny, porém, não fugira. Estava lá desde sempre. Aristocrata da *gentry* rural, como Lamartine, mas sem o espírito de lamentação, antes com o orgulho desdenhoso de Byron; oficial indisciplinado, assim como Leopardi, não suportou a disciplina da casa paterna; enfim, eremita solitário, mudo durante 30 anos em face de uma Natureza muda e insensível como a de Leopardi ("Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs...") – 30 anos de orgulho triste como os 30 anos de espera de Schopenhauer, como de um Byron que sobreviveria a si mesmo. Vigny não se parece de maneira alguma com os chamados românticos franceses, cheios de otimismo generoso – não tem nenhum ideal, nem sequer os ideais poéticos de Leopardi. É um fatalista sombrio, um ateu mais lúcido do que os materialistas do século XVIII; não é capaz de descobrir esperança alguma na Natureza que fala ao poeta assim:

> "Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs; à peine
> Je sens passer sur moi la comédie humaine...".

Lucrécio também viu assim a natureza; e nenhum poeta moderno está tão perto de Lucrécio como Vigny. Fora esta a ambição de Chénier. Se as primeiras poesias de Vigny foram escritas sob a influência das de Chénier, justamente então descobertas e publicadas; ou se foram anteriores, como o próprio Vigny alegou: não importa. No segundo caso, a coincidência é tão notável como no primeiro caso a segurança da escolha do modelo. Todos os românticos franceses admiravam a Chénier; mas Vigny foi o único que o entendeu. O único que adotou a filosofia lucreciana, o único que defendeu tenazmente o uso da mitologia poética, o único clássico entre os românticos capaz de realizar versos como

---

L. Séché: *Alfred de Vigny*. Paris, 1913.
F. Baldensperger: *Alfred de Vigny*. Paris, 1929.
B. de la Salle: *Alfred de Vigny*. Paris, 1939.
G. F. Bonnefoy: *Le pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*. Paris, 1946.
E. Lauvrière: *Alfred de Vigny, sa vie et son oeuvre*. Paris, 1948.

> "... Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
> Ton amour taciturne et toujours menacé".

Assim como Lucrécio, Vigny não suportava o conceito de "comédie humaine", usando a expressão apenas de maneira irônica. Os dois grandes poetas sentiram com intensidade igual os horrores da condição humana; lembram-se as descrições do furor sexual e dos sofrimentos em Lucrécio – em Vigny parece o mesmo *frisson* como reminiscência de Pascal, que dá o colorido romântico de angústia à sua poesia. Assim como se pensa nos "philosophes" e "idéologues" a propósito de Leopardi, assim ocorre o pascalianismo de Maine de Biran a propósito de Vigny. Apesar de tudo isso, Vigny não é romântico. Não é egoísta que se queixa: não gosta de "parlar molto di se" – o poeta francês diz: "Souffre et meurs san parler." Mas acreditava ser romântico. Tinha escrito um romance histórico, *Cing-Mars*. Escreveu poemas narrativos à maneira de Byron, tingidos de melancolia ossiânica –

> "Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur
> m'apporte
> L'animeront pour toi quand devant notre porte
> Les grands pays muets longuement s'étendront".

No fundo, esse "Esprit pur" não é outra coisa senão o gênio poético, maltratado pelo destino e não reconhecido pelos homens; e Vigny dedicara ao destino do gênio romântico a tragédia *Chatterton*. Mas as atitudes diferem. Em vez de sucumbir lamentando ou de se revoltar gritando, Vigny escolheu "ce haut degré de stoique fierté", da qual fala na *Mort du Loup*. Do estoicismo veio-lhe a força de "se mettre-en-scène" na solidão e o grande "souffle" retórico – como retórico, o pseudo-romântico Vigny está bem dentro da tradição poética francesa. Quando saiu, como obra póstuma, o volume *Les Destinées*, em 1864, Vigny já pareceu contemporâneo dos parnasianos, assim como Schopenhauer parecia então positivista. A "tour d'ivoire" de Vigny era uma casa mais permanente do que o castelo aristocrático dos seus antepassados, perdido na Revolução. A arte de Vigny é algo fria. Até Benedetto Croce, sempre só foram os adeptos impenitentes da poesia clássica que gostavam de Vigny. Mas não se pode negar a alta qualidade da pureza ao seu "esprit pur".

O único byronista autêntico da Alemanha, o aristocrata bávaro conde Platen[16], não quis saber de Byron porque o considerava romântico: ele mesmo pretendeu ser o único e último discípulo de Goethe. Mas visto à luz intensa desse sol, Platen é um poeta fraco. Os *Ghaselen*, sugeridos pelo *Wert-oestlicher Diwan*, imitam os metros orientais com tanta exatidão que, em alemão, se tornam involuntariamente cômicos; as baladas históricas, de eloqüência sonora, são peças para torturar a memória dos colegiais; os *Sonette aus Venedig* (*Sonetos Venezianos*), impecáveis na forma, parecem-se com notas marginais de um bom guia de Veneza. Platen era um mestre das formas complicadas: nas odes que celebram os tesouros de arte, as ruínas e a vida popular da Itália, imitou com virtuosidade os metros greco-latinos mais difíceis, algo como um Banville alemão. É um parnasiano *avant la lettre*. Essas odes entusiasmaram, não muito depois, um jovem poeta italiano que as traduziu e imitou – Carducci – e deste modo Platen tornou-se grande influência literária na Itália, no país em que vivera e morrera. Os próprios alemães sentiram sempre ligeira estranheza diante do culto absoluto que Platen dedicou à Beleza; e o aristocrata orgulhoso que se deu por liberal e cantou a liberdade dos gregos e poloneses foi muito satirizado. O mais mordaz desses satíricos, Heine, prestando atenção a certas alusões nas poesias do conde, adivinhou a causa secreta das angústias do poeta: Platen era homossexual. Mas a anomalia tinha, no caso, efeitos inesperados. Foi a paixão que lhe animava a arte fria. O classicismo de Platen perdeu o ar de escola, vivificou-se; lidas assim, aquelas odes e elegias italianas têm outro interesse: são transfigurações dos sentimentos rebeldes de uma alma nobre e injustiçada. E nas peças líricas mais simples de Platen entende-se agora melhor a expressão de uma tristeza profunda e sincera.

A feição pessoal e de classe, nada romântica, do byronismo autêntico torna-se mais evidente pela sua presença num país sem literatura de tradições clássicas: na Rússia.

---

16 August Graf von Platen-Hallermünde, 1796-1835.
Ghaselen (1821-1824); *Sonette aus Venedig* (1825); *Gedichte* (1828), etc.
R. Schloesser: *Platen*. 2 vols. Muenchen, 1910-1913.
G. Gabetti: *August Platen e la bellezza come ideale morale*. Genova, 1915.

A língua poética russa fora, na verdade, criada pelos classicistas Lomonossov e Derchavin. Mas interveio logo a influência do pré-romântico Chukovski. E depois, o novo instrumento caiu nas mãos de românticos autênticos. Batiuchkov[17] fora poeta anacreôntico à maneira francesa. Mas o estudo assíduo da poesia de Tasso transformou-o em elegíaco de inspiração religiosa, algo parecido com o Lamartine da primeira fase. Antigamente, os críticos russos também pensavam em compará-lo a Hölderlin; mas a única semelhança é a noite da loucura na qual Batiuchkov também passou a maior parte da sua vida. Já foi mais clássico Baratynski[18], outro russo italianizado, algo parecido com Platen. Fora pré-romântico nas descrições do poema *Eda*. Sacrificou ao byronismo no poema narrativo *A Cigana*. Mas é classicista em *O último poeta*, sua obra capital. É poeta filosófico, lembrando pelo pessimismo a Leopardi e Vigny, nas poesias curtas que se caracterizam, porém, pelo hermetismo da expressão. Durante todo o século XIX, Baratynski passou por ser muito harmonioso, mas incompreensível; só os simbolistas lhe descobriram a profundeza do pensamento atrás da musicalidade fascinante.

Em *A Cigana*, de Baratynski, a descrição dos costumes da aristocracia russa lembra vivamente ao *Eugenio Onegin*, escrito no mesmo tempo, do seu amigo Puchkin, admirador de Goethe ao qual Baratynski, por sua vez, dedicou um necrólogio poético. O próprio Puchkin é difícil de definir, tão difícil como o Proteu da mitologia antiga; na sua obra encontram-se todos os gêneros, todos os estilos. Enfim, fica só um meio para verificar a

---

17 Konstantin Nikolaievitch Batiuchkov, 1787-1855.
Poesias (1817).
L. N. Maikov: *Batiuchkov, sua vida e suas obras*. Petersburgo, 1887.
S. A. Vengerov: "Konstantin Nikolaievitch Batiuchkov". (In: *História da Literatura Russa no Século XIX*, edit. por D. N. Ovsianiko-Kulikovski, vol. I. Moscou, 1908.)

18 Jevgeni Abramovitch Baratynski, 1800-1844.
Eda (1826); *A Morte de Goethe* (1832); *A Cigana* (1833); *Poesias* (1835).
M. L. Gofman: *A Poesia de Jevgeni Abramovitch Baratynski. Estudo histórico-literário*. Petersburgo, 1915.
M. Cajola: *Eugenio A. Baratynski. Una pagina di storia della poesia russa*. Roma, 1935.

sua tendência mais permanente: a análise da sua linguagem poética; e esta é a do classicista Lomonossov.

Puchkin[19] percorreu nos 20 anos de sua carreira literária todos os estilos, e mais ou menos na mesma ordem cronológica na qual a Europa os tinha percorrido: classicismo francês, pré-romantismo anglo-alemão, romantismo byroniano, para chegar a um novo classicismo *sui generis*. Contudo, não há evolução lógica nessa carreira, nem as hesitações de um gosto inseguro, nem a virtuosidade de um artista que sabe fazer tudo sem sentir nada; antes a vontade de criar uma literatura universal em língua russa. A obra da mocidade – poesias ligeiras ou obscenas, poesias cômicas, epigramas – é voltairiana; naquela época, Puchkin sabia melhor o francês do que o russo; as poesias em russo só pretenderam demonstrar as possibilidades da língua. São brincadeiras literárias do aluno do Liceu dos Nobres em Zarskoie Selo; e a mesma mentalidade ainda inspirou-lhe o poema narrativo *Ruslan e Ludmila*, lenda nacional, tratada de maneira meio irônica, assim como Wieland fizera com os contos de fadas. A escolha do assunto russo já revela, porém, a influência pré-romântica de Chukovski, que vira

---

19 Aleksandr Sergeievitch Puchkin, 1799-1837.
Ruslan e Ludmila (1820); *O prisioneiro no Cáucaso* (1822); *O chafariz de Baktchisarai* (1827); *Os ciganos* (1827); *Poltava* (1829); *Poesias* (1829-1835); *Boris Godunov* (1831); *Mozart e Salieri* (1832); *O convidado de pedra* (1832); *O cavaleiro de bronze* (1833); *Eugenio Onegin* (1833); *Pique-Dame* (1834); *A filha do capitão* (1836).
Edições por A. Tomachevski e M. Chtchegolev, 5 vols., Moscou, 1929-1931, e por V. G. Oxman, 6 vols., Moscou, 1932.
E. Haumant: *Pouchkine*. Paris, 1911.
L. Chodassevitch: *A Economia Poética de Puchkin*. Moscou, 1923.
B. Tomachevski: *Puchkin*. Moscou, 1925.
M. Gerschenson: *Ensaios sobre Puchkin*. Moscou, 1926.
Puchkin e a Literatura universal. Estudos editados pelo Instituto de Literatura Comparada da Universidade de Leningrad, 1926.
D. S. Mirski: *Puchkin*. London, 1926.
M. Hofmann: *Pouchkine*. Paris, 1931.
E. Simmons: *Pushkin.* Cambridge, Mass., 1937.
V. Vinogradov: *O Estilo de Puchkin*. Moscou, 1941.
A. Tyrkova-Williams: *A Vida de Puchkin*. 2 vols. Paris, 1948.
J. Bayley: *Pushkin, a comparative commentary*. Cambridge, 1971.

evidente nas baladas de estilo alemão, algumas muito parecidas com as de Buerger. Na poesia lírica, Puchkin não renegou nunca de todo a sua formação classicista e francesa: são, em grande parte, poesias ligeiras, de ocasião, "vers de société", obras de um improvisador genial. Mas há também contos populares em versos à maneira de Wordsworth ("O Galo de Ouro", "O Tzar Saltan"), fantasias orientais à maneira de Coleridge ("O Chafariz de Baktchisarai"), peças líricas simples, *lieds* à maneira de Goethe e nada inferiores; e impressionantes rapsódias pindáricas como "O profeta", a mais famosa poesia lírica de Puchkin. "O Convidado de Pedra" lembra o teatro espanhol, embora visto através do romantismo alemão. Forma e espírito de Shakespeare ressurgem na tragédia histórica *Boris Godunov*, uma das obras capitais do teatro russo. O romance histórico, à maneira de Walter Scott, está representado por *A Filha do Capitão*, a mais viva reconstituição do turbulento passado da Rússia. *Pique-dame* é um impressionante conto "gótico", escrito sob a influência de E. T. A. Hoffmann. E há os grandes poetas narrativos no estilo de Byron: *O Prisioneiro no Cáucaso*, *Os Ciganos*, *Poltava*.

Puchkin significa para os russos uma literatura inteira: sua obra é a literatura universal em língua russa. Mas o poeta também é a figura mais completa da literatura especificamente russa. *A Filha do Capitão* é como o primeiro esboço de *Guerra e Paz*, de Tolstoi. *Pique-dame* é como o primeiro esboço de *Crime e Castigo*, de Dostoievski. Sabe-se que Puchkin inventou ou indicou a Gogol os enredos de *Almas Mortas* e do *Inspetor-Geral*. Mas, antes de tudo, Puchkin escreveu o primeiro grande romance russo, o primeiro exemplo do gênero em que essa literatura produzirá suas maiores obras: *Eugenio Onegin*. Só com uma diferença: não está em prosa. É um romance em versos. Parece, por isso, poema narrativo, à maneira de Byron. Mas os versos são de objetividade goethiana; o assunto não é exótico, mas nacional e contemporâneo. De força dramática é a caracterização dos personagens. É admirável a arte pela qual o caso profundamente sentimental de Tatiana nunca perde os contornos firmes do mais firme realismo. No personagem de Onegin criou Puchkin o tipo do aristocrata russo ocidentalizado, "blasé", o "homem inútil" que será o personagem principal de tantas obras de Turgeniev, de Gontcharov, de Tolstoi e, enfim, de Tchekov, com o qual a grande literatura russa do

século XIX terminará. Esse Puchkin nacional, nacionalíssimo, é o criador da Rússia literária.

Nesse sentido, Puchkin foi comparado ao criador do Império russo: ao czar Pedro o Grande. O poeta dedicou admiração ilimitada ao fundador da Rússia moderna; era, como ele, um bom europeu. Mas também sentiu, como Gogol, o elemento fantástico no ar de Petersburgo, a capital artificialmente criada no meio de pântanos e permanentemente ameaçada pelas enchentes e tempestades; como se fossem presságios de revoluções. Puchkin descreveu uma catástrofe elementar assim, no poema *O cavaleiro de bronze*, cujo personagem principal é mesmo a famosa estátua eqüestre de Pedro o Grande à beira do rio Neva; como se o monumento fosse o ponto firme na Rússia ameaçada pelas tempestades que Puchkin, o autor do *Profeta*, previu e nem de todo desaprovou.

Puchkin é o czarista e revolucionário ao mesmo tempo. É ocidentalista e eslavófilo ao mesmo tempo. É classicista e romântico ao mesmo tempo. É uma enciclopédia literária. Tudo se encontra em sua obra; menos a atitude byroniana ou pseudobyroniana. Durante muito tempo interpretava-se assim o pequeno drama *Mozart e Salieri*, em que, conforme um boato da época, o músico de gênio é envenenado pelo ambicioso que só tem talento. Mas essa obra-prima pretende antes representar a diferença entre arte inspirada e independente e arte utilizada para qualquer outro fim. Puchkin, aristocrata por nascimento e por instinto, era adepto do "l'art pour l'art", o que o coloca, surpreendentemente, fora da tradição literária russa. Está em relação com esse fato o outro de ele não ter adotado a linguagem poética de Chukovski, de tanta influência sobre os poetas da época, nem a grandiloqüência pseudoclassicista de Derchavin, mas o classicismo objetivo, de sabor popular, de Lomonossov. Este foi para Puchkin o que Pope foi para Byron e Chénier para Vigny. Neste sentido é preciso interpretar *Eugenio Onegin* como *pendant* de *Mozart e Salieri*: como protesto contra o romantismo sentimental, como poema de renúncia ao mundo. Puchkin morreu num duelo, na aparência com a leviandade de um aristocrata *fainéant*; na verdade, com o estoicismo de um gênio que parecia pessimista porque a realidade material já não lhe significava nada.

Um “caso Puchkin” existe afinal – abrindo-se um parêntese – na literatura neogrega: Solomos[20], neurótico, alcoólico, louco, deixando só fragmentos – mas esse Solomos criou na verdade a literatura do seu país. Tem de tudo: poemas patrióticos (*Mesolongi*), byronianos (*Labros*), canções populares, poesias de estilo italiano, influenciadas por Dante, Tasso e sobretudo Foscolo, poesias de eloqüência patriótica e poesias de “l’art pour l’art” keatsiano. A tonalidade dominante é o byronismo falso; mas a verdadeira atitude é a do artista aristocrático, cuja arte resiste ao sentimentalismo dissoluto, quando o espírito já se escurecera. É, na língua mais antiga da Europa, a poesia do “Esprit pur”.

Na obra dos byronistas aristocráticos é freqüente a poesia política. Em geral, são liberais – só Schopenhauer é conservador, e justamente o democrata Leopardi deixou de escrever poesia política. Mas esses liberais permitem-se ataques contra a estupidez das massas democráticas, como fizeram Landor e Vigny, ou excursões para o culto de heróis, mesmo se fossem tiranos, como revela a admiração de Puchkin por Pedro o Grande. O grande gesto heróico, eis o que empolga os byronistas aristocráticos e, sobretudo a resistência heróica contra inimigos mais fortes, assim como eles mesmos a praticaram. Daí a simpatia desses aristocratas para com o vencido Napoleão, simpatia muito diferente da admiração dos burgueses pelo emancipador de tanta gente e criador do Code Napoléon. Durante a época da Restauração e mesmo depois apareceu uma vasta literatura em torno de Napoleão[21], na qual convém distinguir camadas diferentes. Reparam-se três fases. A primeira é a das maldições patrióticas contra o conquistador: Wordsworth, muitos espanhóis, o alemão Kleist. A segunda fase começa com a lamentação mais ou menos sentimental da desgraça que derrotou o grande herói, em *Il cinque maggio* de Manzoni, em odes de Victor Hugo; e na impressionante balada *Naechtliche Heerschau*, do austríaco

---

20 Dionysios Solomos, 1798-1857.
Edição das obras póstumas por K. Palamas, 2.ª ed., Athenas, 1901.
R. J. H. Jenkins: *Dionysios Solomos*. Cambridge, 1940.
R. Levesque: *Solomos*. Atenas, 1945.
P. Lascaris: *Solomos*. Paris, 1946.

21 J. Deschamps: “La légende de Napoléon et la literature comparée.” (In: *Revue de Litterature Comparée*. IX. 1929.)

Joseph Christian von Zedlitz, musicada – e isso é significativo – por Glinka, o mais objetivo, o mais puchkiniano dos compositores russos. O sentimento de admiração por Napoleão torna-se popular entre os franceses; Auguste Barthélemy e Joseph Néry criaram no poema épico *Napoleón en Egypte* (1828) a famosa "légende napoléonienne", a do "petit caporal", do homem do povo que humilhou os grandes da Terra, lenda da qual Béranger foi o *chansonnier*. Esta lenda se dá ares de democracia e jacobinismo. Na verdade, prepara a terceira fase, a do napoleonismo liberal e burguês. Então, Heine, profundamente grato ao emancipador dos judeus, dedicou a Napoleão a mais bela das suas baladas, *Die beiden Grenadiere* (*Os dois granadeiros*); Hazlitt opôs à biografia rancorosa escrita por Walter Scott o seu *Life of Napoleon* (1828/1830), de tendência liberal; e Thiers erigiu monumento historiográfico ao reconstrutor da administração e legislação francesas. Entre a segunda e a terceira fase está o culto do herói. Na ode *A la degradación de Europa*, Espronceda lamenta o fim do heroísmo na Europa depois da queda de Napoleão; e em Byron encontram-se expressões semelhantes. Um passo mais adiante, e Napoleão é reconhecido como o Byron da política (ou Byron como o Napoleão da poesia). Essa identificação só podia ser obra de byronistas autênticos, mas não de aristocratas; a origem plebéia de Napoleão ter-se-lhes-ia impedido isso. Aquela identificação é obra de homens de origem burguesa que iriam ser membros da nova aristocracia criada pelo imperador, se Napoleão ainda fosse vivo; continuando a ampliar, como Byron, os horizontes geográficos, conquistando a Espanha e a Itália, e abrindo perspectivas de ascensão social, fazendo oficiais de sargentos e generais de oficiais subalternos – "Tout soldat français porte dans sa giberne le bâton de maréchal de France." Essa frase caracteriza o "Empire"; mas isto já não é verdade sob Luís XVIII, o rei da Restauração, na qual aquelas perspectivas se fecharam. A expressão de resistência dos aristocratas-plebeus napoleônicos é a obra de Stendhal, romântico italianizante como Byron, e não menos classicista como o poeta inglês.

Stendhal[22] é o mais paradoxal dos autores: outros levam uma vida burguesa, escrevendo sonhos românticos; ele pretendeu levar uma vida

22 Henri Beyle, dit Stendhal, 1783-1842.
Rome, Naples et Florence (1817); *Essai sur l'amour* (1822); *Racine et Shakespeare* (1823); *Promenades dans Rome* (1829); *Le Rouge et le Noir* (1830); *La Chartreuse*

romântica e, não o conseguindo bem, escreveu análises psicológicas, clássicas. As aparências iludem: o homem Beyle parece um filisteu frustrado, enfeitando-se a biografia com mentiras evidentes sobre façanhas heróicas, conquistas eróticas e o resto, ao passo que a obra literária de Stendhal dá ao leitor sem preconceitos literários uma impressão de romantismo muito forte.

O romance mais elaborado, quer dizer, mais romanesco de Stendhal é a autobiografia *Vie de Henri Brulard*; e os esforços dos beylistas mais devotados não conseguiram, em decênios de pesquisa, desemaranhar de todo o tecido de "rodomontades" e mentiras deliberadas em torno de uma vida bastante trivial de funcionário de retaguarda dos exércitos napoleônicos, aproveitado depois no serviço consular em cidadezinhas sem importância. Também é bastante romântico o romance "picaresco" de Julien Sorel, em *Le Rouge et Le Noir*, que pretende subir através das mulheres e acaba, depois de um crime escandaloso, no patíbulo. E não há nada mais romântico do que os amores de Fabrice del Dongo, em *La Chartreuse de Parme*, as intrigas da corte, a salvação milagrosa, a paixão e a batina, a

---

de Parme (1839); *Chroniques italiennes* (1855); *Vie de Henri Brulard* (1890); *Lucien Leuwen* (1895).

Edição de *Rouge et Noir* e *Chartreuse* por P. Jourda, 2 vols., Paris, 1929-1933.

A. Chuquet: *Stendhal-Beyle*. Paris, 1902.

A. Paupe: *La vie littéraire de Stendhal*. Paris, 1914.

P. Hazard: *La vie de Stendhal*. Paris, 1927.

A. Thibaudet: *Stendhal*. Paris, 1931.

A. Martino: *Stendhal*. 2.ª ed. Paris, 1934.

Alain: *Stendhal*. Paris, 1935.

P. Jourda: *Stendhal. L'homme et l'oeuvre*. Paris, 1935.

F. C. Green: *Stendhal*. New York, 1939.

L. F. Benedetto: *Arrigo Beyle, milanese*. Firenze, 1943.

J. Prévost: *La création chez Stendhal*. Paris, 1945.

H. Martineau: *L'Oeuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*. Paris, 1945.

M. Bardèche: *Stendhal, romancier*. Paris, 1947.

H. Martineau: *Le coeur de Sthendal*. Paris, 1952.

V. Brombert: *Stendhal ou la vue oblique*. Paris, 1954.

M. Bonfantini: *Stendhal e il realismo*. Milano, 1958.

F. W. J. Hemmings: *Stendhal, a Study of his Novels*. Oxford, 1964.

morte patética; tudo isso está cheio de reminiscências de *Manon Lescaut*, da *Nouvelle Héloïse*. Enfim, os crimes sinistros, nas *Chroniques italiennes*, parecem passar-se na Itália fabulosa dos romancistas "góticos", do *Castle of Otranto* e *Mysteries of Udolpho*. Ninguém duvida, no entanto, da "classicidade" da obra de Stendhal, que é mais do século das *Liaisons dangereuses* do que da época de *Nôtre-Dame de Paris*. Nem sequer é classicidade no sentido "naturalista" do "siècle d'or"; antes é o classicismo seco, um pouco esquelético, do século de Voltaire, justificando-se plenamente a famosa frase: "En composant la Chartreuse, pour prende le ton je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil, afin d'être toujours naturel." Nas *Chroniques italiennes* a sobriedade chega a ser artificial. Stendhal pretende sugerir que os acontecimentos mais extraordinários são os mais comuns, dignos de serem narrados em estilo de Código civil ou de noticiário de jornal. Há nesse raciocínio um equívoco. O *Código Civil* e o noticiário dos jornais não se ocupam com a vida regular, e sim só com os incidentes a acidentes que a perturbam e lhe desviam os caminhos normais. Justamente nesse sentido – "le style c'est l'homme" – o estilo de Stendhal reflete a sua condição humana. A sua obra podia continuar na análise das paixões que o século XVIII iniciara; a sua alma podia ser a de um pequeno-burguês provinciano que pretende fazer, com força, o papel de um Byron francês na Itália; mas a sua vida era anormal e portanto romântica.

A Revolução libertara-o da prisão moral da família e da província; a tantos outros provincianos franceses do século XVIII aconteceu o mesmo; mas sem as guerras Stendhal teria ficado jornalista radical em Paris. Napoleão tornou-se o seu destino. A Alemanha, Rússia, Itália não são países que um francês do século XVIII costumava visitar. Stendhal visitou-os de maneira por assim dizer anormal: em função das guerras napoleônicas. E não chegou a "normalizar sua situação", porque Napoleão foi derrotado antes de Stendhal ter conquistado o "bâton de maréchal". Dos ideais da Revolução só ficou a lembrança da força material pela qual Napoleão os tinha levado através da Europa. Depois de Waterloo estavam os adeptos do imperador derrotado em face de uma alternativa: entre um cepticismo letárgico, não acreditando em nada e descansando em prazeres eróticos e estéticos, ou então a esperança de derrubar novamente, pela força material, o poder dos ineptos que constituem em todas as nações a grande

maioria. Em Stendhal encontram-se vestígios desta e daquela solução: teoricamente, adotou o materialismo de Holbach e o pragmatismo imoralista de Helvétius, dedicando culto especial à memória do herói que praticara essas teorias com a maior mestria; na vida, Stendhal aceitou o cepticismo erótico-estético, analisando a "cristalização" do amor assim como um crítico literário analisa um romance, e idolatrando a arte – a música de Haydn, Mozart e Rossini, a escultura de Canova, a arte nas cidades e paisagens da Itália – com a paixão de um amante romântico e algo cego pelas verdadeiras qualidades da amada. Não há, porém, contradição entre o imoralismo materialista e o esteticismo erótico de Stendhal. A contradição só existia enquanto Stendhal pretendeu justificar a sua atitude com os argumentos da crítica romântica, atacando Racine e elogiando Shakespeare. Mais tarde, mais amadurecido, Stendhal reconheceu o erotismo romântico em Racine e o ateísmo pessimista em Shakespeare. Então, a fuga para a Itália, "país da beleza e do amor", era a conclusão fatal para não sucumbir ao pessimismo de uma religião da força que já não era possível praticar depois da queda de Napoleão. Entre os muitos exilados e emigrantes da época romântica é Stendhal o único para o qual o exílio, na Itália, significava a felicidade. A vida italiana de Stendhal é a continuação coerente da sua vida interrompida nos exércitos do imperador. Infelizmente as aventuras eróticas de Stendhal eram tão insignificantes, senão imaginárias, como as suas vitórias militares. O seu egoísmo teórico, elaborado como verdadeiro sistema filosófico – o beylismo – tem algo de um estado-maior sem exército. Era preciso mentir para conservar a estima de si mesmo; mentir conforme todas as normas da estratégia e tática e no estilo sóbrio, fidedigno, das proclamações do autor do Code Napoleón. Stendhal começou a mentir em diários íntimos; continuou a mentir em cartas, livros de viagem, autobiografias e – triunfo da ficção – em romances, que são, conforme a expressão feliz de Léon Blum, as "autobiographies chimériques" de Stendhal, homem nato para viver antes de 1789 e colocado na época da Restauração.

A lucidez de espírito com a qual enfrentou esse destino é a raiz da sua arte psicológica: convicção maquiavelista da permanência das reações humanas; condensação literária dos "petit faits" de Leibniz e da psicologia associacionista dos ingleses; uso dessa psicologia novelística para a apreciação moral (no sentido dos "moralistas"), dos personagens. Os romances

de Stendhal são grandes experimentos de um behaviorista, estudando minuciosamente a conduta de homens e mulheres em situações extraordinárias. Do amoralismo de Maquiavel, através do pragmatismo imoralista de Helvétius, chega Stendhal a antecipar o imoralismo de Nietzsche que encontrará no romancista francês todas as suas descobertas psicológicas: o ressentimento, a psicologia do homem-ator, o elemento dionisíaco na arte – e as conclusões de conduta. É preciso confessá-lo: apesar de todas as proclamações idealistas e reservas mentais da consciência religiosa ou laicista, o homem moderno, em geral, age assim como Stendhal representou o homem nos seus romances. A psicologia "estratégica" de Stendhal é adaptação do maquiavelismo à vida moderna – e este é o caminho "normal" para tornar-se burguês numa sociedade utilitarista. Stendhal não é apenas um espelho de modernidade, mas também um espelho de normalidade. Os enredos românticos e sobretudo os desfechos românticos dos seus romances não desmentem essa tese. Os personagens de Stendhal são naturezas excepcionais que acabam em mortes patéticas; isso apenas quer dizer que na época de Stendhal era extraordinário e acabou mal o que hoje é normal e acaba bem. O romantismo desapareceu; mas o *Código Civil*, seja desta ou daquela classe, sempre fica.

Os romances de Stendhal são transfigurações do maquiavelismo: inclusive a ambição do poder, político ou erótico, e o desprezo da humanidade. O instrumento da transfiguração é a música. A atmosfera de *Chartreuse de Parme* é a de *Cosi fan tutte*. Mas essa poesia musical não podia ser compreendida durante o século de prosa depois da morte de Stendhal.

Os contemporâneos não o compreenderam; Stendhal foi esquecido. É famosíssima a sua frase profética: " – Je serai compris vers 1880", tornando-se lugar-comum que vale a pena de uma análise. Quem foi que compreendeu a Stendhal "vers 1880"? Foram os decadentistas do "culte de moi", de cujo grupo sairá Barrès, o professor da "énergie nationale". Aprenderam a ler Stendhal nos *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget, conservador que pretendeu tonificar a burguesia decadente, recomendando-lhe um tratamento de energia contra o evasionismo; com efeito, os romances de Stendhal, possibilidades vividas de uma energia potencial, não são evasionistas, mas tampouco servem ao desejo de estabilidade do

burguês tradicionalista. Stendhal é um homem contra o quietismo da Restauração, que seria o ideal de Bourget; é romancista de uma nova burguesia em movimento, partindo da província, com o plebeu rousseauiano Julien Sorel, para conquistar o "grande mundo". Assim o compreendera Taine, como homem napoleônico contra a "société" do *ancien régime*, fugindo de Paris para os acampamentos do exército imperial e, depois, para a Itália menos aristocrática, na qual um plebeu podia conquistar mulheres e obras de arte. A *Chartreuse de Parme* é a continuação de *Le Rouge et Le Noir*. Após ter "desromantizado" a *Nouvelle Héloïse*, Stendhal transformou a Itália misteriosa dos romancistas "góticos" em campo de manobras do novo homem do Code Napoleón e da estratégia psicológica. Fantasiou-se de Byron francês, mas não era aristocrata; do aristocracismo só tinha a lucidez classicista do século XVIII que sobreviveu em plena reação romântica nos oficiais do burguês clássico Napoleão. Em Stendhal sobrevivem as idéias de Napoleão, e os burgueses do "fin de siècle" só as redescobrirão para pressentir o novo homem do capitalismo monopolista que começou "vers 1880"; a época napoleônica da burguesia. Neste sentido, Stendhal é muito mais moderno do que Balzac, romancista da burguesia em ascensão. Veio diretamente do romance "gótico" e parece, por isso, mais romântico do que Balzac; na verdade é, no gênero burguês do romance, um sobrevivente da época pré-burguesa. Stendhal é o único "clássico" do gênero moderno "romance".

No romance, Stendhal não tinha, talvez não pudesse ter sucessor; só no gênero menor da novela, já mais longe do "souffle épique" das campanhas de Napoleão. Mérimée[23] é o Stendhal menor do Napoleão menor, Napoleão III. É o Stendhal da Espanha mas também da Córsega, e seria de qualquer país em que as paixões são mais primitivas, em que ainda há

---

23 Prosper Mérimée, 1803-1870.

La Jacquerie (1828); *Matteo Falcone* (1829); *La Chronique du règne de Charles IX* (1829); *La vase étrusque* (1830); *Mosaique* (1833); *La vénus d'Ille* (1837); *Colomba* (1840); *Arsène Guillot* (1844); *Carmen* (1845), etc.

P. Trahard: *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*. Paris, 1923.

P. Trahard: *La vie de Prosper Mérimée*. 4 vols. Paris, 1925-1931.

R. Brauer: *Der Stilwille Mérimée's*. Genève, 1930.

R. Schmittlein-Lokis: *Les dernières nouvelles de Prosper Mérimée*. Baden, 1949.

possibilidade para "conquistas". A sua atitude em face a vida é mais calma do que a de Stendhal, mais a de viajante curioso ou de inspetor de museus – cargo que desempenhou. É o bonapartista que viu a restauração do Império; mas como ditadura policial; daí ser ele o Stendhal do conformismo político. O elemento "gótico" de Stendhal revela-se no autor de *Carmem* e *Colomba* pela disposição habilíssima dos efeitos trágicos, contrastados sabiamente com o fundo de uma narração seca, imperturbável como o estilo do *Code Civil*. O pessimismo que Stendhal evitou aparece em Mérimée como fatalismo: os seus personagens não são sujeitos aos "petits faits" psicológicos, mas bonecos de paixões absurdas. Em Stendhal, os desfechos trágicos são incidentes do destino adverso; em Mérimée, julgamento do Destino cego. Em Stendhal, a arte é a porta aberta para uma vida mais rica; em Mérimée, a arte é um meio para fixar os momentos flutuantes da vida, e só os essenciais – daí a substituição do romance pelo conto. Deste modo, a ligação entre Stendhal e Mérimée é puramente histórica. Como artista do conto – um dos maiores do gênero – Mérimée é independente e *sui generis*; apenas pagou por essa importância artística com certa deficiência vital e poética. O Byron de salão do Segundo Império é um grande escritor menor.

Os byronistas autênticos, por mais pessimistas que sejam, nunca são sentimentais. O sentimentalismo é o traço característico dos byronistas falsificados, dos poetas do "mal du siècle" ou "Weltschmerz". Aqueles são uns grandes indivíduos isolados; estes constituem a maioria compacta dos poetas da época. Para compreender a divulgação enorme do equívoco com respeito à poesia de Byron, interpretada como a de um Lamartine excêntrico, é preciso observar um fenômeno importante: não surgiu nenhum byronista sentimental na Inglaterra. São, todos eles, do Continente. O fenômeno está ligado à diferença entre as fases da evolução social. No Continente, a revolução industrial ainda estava naqueles começos como na Inglaterra da segunda metade do século XVIII; em parte, na Europa oriental, nem tinha começado. E a essa fase corresponde a melancolia pré-romântica, entre ossiânica e lamartiniana. A poesia do "Weltschmerz" ou "mal du siècle" é byronismo interpretado à maneira pré-romântica. Os motivos íntimos são, em parte, os dos poetas melancólicos de 1760. "But the age of chilvalry is gone. That of sophisters, economists, and calculators has succeeded; and

the glory of Europe is extinguished for ever", disse Burke, explicando a situação de poetas que já não dispunham de mecenas aristocráticos; ficaram à mercê do público anônimo e do jornalismo. O desespero desses pessimistas carece de fundamento filosófico; é antes conseqüência do temperamento patológico, como em Lenau, ou então, de uma mentalidade *blasée*, como em Musset, para a qual contribui a imitação da ironia aristocrática do século XVIII, também sensível em Almeida Garrett. De maneira superficial imitam-se os gestos de Byron: seu gosto paisagístico, sobretudo entre os eslavos; o radicalismo satanista, em Musset, Lenau, Espronceda; e, em toda parte, o liberalismo político, bastante vago. O desespero por motivo político torna-se em certos casos muito sério, constituindo estes poetas o grupo algo diferente dos Berchet, Petoefi e Mickiewicz. Nos outros, é antes a coincidência entre sofrimentos coletivos e dores pessoais. Sendo a poesia do "mal du siècle" puramente subjetiva, não suporta outra classificação senão a psicológica conforme os temperamentos. Seria possível adotar a distinção entre "romantismo de lamentação" e "romantismo de exaltação", proposta por Valbuena Prat a propósito de Espronceda, mas justamente em Espronceda encontram-se as duas modalidades juntas. E é freqüente o caso de a melancolia e a excitação alternarem, à maneira da psicose maníaco-depressiva. Além disso, existem inúmeras variações e nuanças, entre o cansaço da "jeunesse dorée", de Musset, e o satanismo afetado, de Lermontov. Prefere-se, por todos esses motivos, uma classificação puramente exterior, a geográfica, que tem a vantagem de demonstrar a grande extensão desse movimento literário. Verifica-se a existência de um "eixo" continental, composto de franceses, alemães e italianos, com repercussões na Escandinávia; de uma ala ibérica, com repercussões na América Latina; e de uma ala eslava.

Entre os poetas desse grupo encontram-se alguns dos mais famosos das suas respectivas literaturas: Musset, Lenau, Prati, Espronceda, Lermontov. Os meninos lêem-nos na escola; cultos e incultos sabem-lhes de cor uns versos; formaram eles o conceito que o grande público tem de um poeta, como sujeito idealista, generoso, boêmio, pobre, melancólico e algo lunático, inútil na vida prática e objeto de comemorações póstumas. A divulgação enorme desse conceito é sem dúvida um grave prejuízo para a compreensão dos verdadeiros valores literários. Sobretudo a repulsa

que todos os estilos modernos de poesia – do simbolismo até o surrealismo – encontraram no público, baseia-se na idolatria, dedicada àqueles supostos byronianos; e não adianta a observação de que eles mesmos foram considerados, em sua época, como heréticos terríveis da poesia. A crítica literária do século XX pretende estirpá-lo: Musset e "tutti quanti" seriam pobres "rimailleurs", de uma trivialidade e sentimentalismo irremediáveis, sem cultura do verso, "chansonniers" incapazes de um pensamento sério; e quando tentaram poemas ambiciosos, narrativos ou filosóficos, teriam sempre revelado a banalidade mais perfeita. Está certo que não são "poet's poets". Na evolução da poesia moderna não desempenham o menor papel, e a história dessa poesia poderia ser escrita sem lhes citar os nomes. Não são pensadores nem artistas. Antes de tudo, não são Byrons: não têm nada de aristocrático nem de clássico. A sua poesia é plebéia – e aí está a explicação do sucesso. O romantismo sério vive na poesia popular que descobrira; mas o povo não gosta de poesia popular; exige poesia "nobre". Musset, Lenau, Prati, Espronceda sabiam exprimir os sentimentos poéticos de "todo o mundo", e acompanharam essa atividade com grandes gestos, aprendidos no exemplo do nobre lorde inglês. Nesse sentido é que a crítica justa não pode deixar de negar-lhes o valor literário superior, reduzindo-os ao nível que lhes convém; mas a justiça impõe acrescentar que nesse nível existem outros valores poéticos, inferiores decerto, mas tão permanentes como certos valores superiores.

A personalidade literária de Musset[24] não apresenta problemas artísticos nem filosóficos; só pessoais. É filho da burguesia parisiense,

---

24 Alfred de Musset, 1810-1857.
Contes d'Espagne et d'Italie (1830); *Namouna* (1833); *Rolla* (1833); *A quoi rêvent les jeunes filles* (1833); *Les caprices de Marianne* (1833); *Lorenzaccio* (1834); *Fantasio* (1834); *On ne badine pas avec l'amour* (1834); *Premières poésies* (1835); *Barberine* (1835); *Le Chandelier* (1835); *Il ne faut jurer de rien* (1836); *Confession d'un enfant du siècle* (1836); *Un caprice* (1837); *Poésies nouvelles* (1852).
L. Séché: *Alfred de Musset*. 2 vols., Paris, 1907.
E. Henriot: *Alfred de Musset*. Paris, 1928.
J. Charpentier: *Alfred de Musset*. Paris, 1938.
P. van Tieghem: *Musset, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1945.
H. Lefebvre: *Musset*. Paris, 1955.

vitoriosa em 1830; desde então, os filhos dos banqueiros e industriais começaram a dar-se ares de jovens aristocratas. Musset é o poeta da "jeunesse dorée". Das origens, da "ville", ainda conservam certa ingenuidade na alegria e o gosto de zombar. Educação e autoconsciência criaram-lhes, porém, sensibilidade diferente, nervosa, que se acredita de acordo com o sentimentalismo inato do povo: "Vive le mélodrame où Margot a pleuré". Esse sentimentalismo, Musset sabe exprimi-lo com a facilidade de um "chansonnier" na esquina da rua, com trivialidade semelhante talvez, mas não com vulgaridade; conserva o tom de *causerie* de moço bem educado. Desse modo, sugere ao popular a ilusão de estar em companhia da alta sociedade, e ao membro da sociedade, alta ou menos alta, a ilusão de estar em contato com a alma popular de Paris. Nessa mistura, *sui generis*, de sentimentalismo e espírito mofador, de *causerie* e elegia, Musset é o poeta de *chansons* que ficam como a parte mais permanente da sua obra:

"Avez-vous vu, dans Barcelone,
une Andalouse au sein bruni?...",

ou

"Beau chevalier qui partez pour la guerre,
Qu' allez-vous faire
Si loin d'ici?...";

ou a obra-prima da poesia de Musset, a balada *Venise*:

"Dans Venise la rouge,
Pas un bateau qui bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot..."

O grande perigo dessa poesia fácil e encantadora reside na falta de verdadeira ingenuidade; tornando-se intencional, torna-se falsa. Se a intenção é zombadora, resulta a poesia para os jornais humorísticos, e desse modo, a *Ballade à la lune*, que começa quase à maneira de Verlaine –

"C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni
La lune,
Comme un point sur un i..."

– perde-se, depois, em trivialidades. Quando, porém, a intenção é sentimental, aparece a elegia, não menos falsa, a do

"Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur..."

ou, pior,

"Le seul bien qui nous reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré."

Bastam esses versos, dos mais conhecidos, para caracterizar aquela poesia de Musset que sobrevive com a maior tenacidade. Mas nem isso é injusto: essa poesia falsa é a expressão adequada da vida falsa de Musset, jovem *bon-vivant*, adotando o grande gesto byroniano de aristocrata desesperado, incapaz de manter-se no equilíbrio, perdendo-se no jogo, no álcool e com prostitutas. Georges Sand, abandonando-o, só executou o trabalho da "justiça poética" na tragédia; desta vez, um melodrama em que Musset "a pleuré" em vez de Margot.

Musset fez várias tentativas de conferir um sentido ao seu destino. Na *Confession d'un enfant du siècle* chegou a esboçar uma teoria "existencialista" do "mal du siècle", alegando vários motivos morais em vez dos sociais. Em alguns poemas narrativos à maneira de Byron – *Rolla*, *Namouna*, e no "drama" manfrediano *La Coupe et les Lèvres* – imitou os gestos titânicos e satânicos do inglês, mas nem sempre foi capaz de evitar o ridículo involuntário. O satanismo não era terreno propício para Musset; aparecem trechos e desfechos vagamente moralizantes, vagamente espiritualistas à maneira de Lamartine; e depois da grande crise com Georges Sand, Musset derramou-se no sentimentalismo lamartiniano das *Nuits*, consideradas como auge da sua poesia. Na história da poesia francesa, as *Nuits* marcam antes uma fase reacionária, um recuo do romantismo. Em vez de dar estilo seguro e construção arquitetônica ao poema romântico – como Lamartine

conseguiu nas *Harmonies poétiques et religieuses* – Musset voltou ao espiritualismo vago dos classicistas-epígonos, sem restabelecer a solidez do verso clássico. As *Nuits* são pré-românticas, poesia noturna; para serem grande poesia, falta-lhes a "mensagem" – um crítico malicioso já observou que Musset é um "poète sans message". Só sabia fazer grandes "chansons". O seu pessimismo aristocrático e satanismo noturno são fantasias de carnaval que se transformou em deboche e miséria moral. Não foi uma tragédia; só uma tristeza. Contudo, seria assunto para uma tragicomédia; e Musset escreveu-a, simbolizando o seu destino na transformação involuntária do idealista ingênuo Lorenzino de' Medici em traidor e devasso: é *Lorenzaccio*, chamado, com certa razão, a única peça shakespeariana do teatro francês. Musset é notável quando exprime, sem máscara, a sua verdade pessoal, "pequena, mas sua": "Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre."

Em geral, faltou-lhe, para mais, a personalidade. Era máscara entre máscaras. Tornou-se grande quando ousou representar a vida irreal de máscaras entre máscaras, nos "Proverbes". Peças como *Barberine*, *Les caprices de Marianne*, *Il ne faut jurer de rien*, *On ne badine pas avec l'amour*, já foram caracterizadas como comédias eróticas de Marivaux, representadas entre as decorações fantásticas de Shakespeare. Síntese de *Le jeu de l'amour et du hasard* e de *As You Like It* ou *Twelfth Night*. Convém acrescentar a atmosfera irreal dos contos de fadas dramatizados de Carlo Gozzi, que Musset admirava. A mistura fantástica de elementos trágicos e cômicos só era possível na irrealidade que significava irresponsabilidade, a atmosfera própria de um homem como Musset. Essas peças, escritas sem a ambição de serem representadas e sem desejo de exibição narcisista, são as criações mais puras de Musset e das criações mais poéticas, mais perfeitas do romantismo europeu; a ironia meio trágica dos "Proverbes" já está além do romantismo.

Não é possível dizer muita coisa boa sobre a sucessão de Musset. Da sua poesia alimentar-se-á o sentimentalismo de um século inteiro. Do seu teatro nascerá um romantismo fantástico sem palavras, a opereta. Das novelas – a melhor é *Mimi Pinson* – nas quais descreveu com certa veracidade o seu ambiente, originar-se-á a vasta e falsa literatura de "Bohème", de Murger até Puccini. No seu gesto, para "épater le bourgeois", inspirou-

se Petrus Borel[25], o "lobisomem", visionário de falsidade evidente, leão da "vida literária" mais vazia, precursor inofensivo dos Lautréamont e Jarry. Mas justamente a existência e a literatura de Borel revelam que havia em Musset alguns germes da poesia noturna de Baudelaire.

O "byronismo" alemão é um fenômeno difuso; é mais fácil indicar influências ocasionais, em Platen, em Heine, até em Annette von Droste-Huelshoff, do que encontrar um byroniano completo. Só a atmosfera meio eslava da Áustria era mais propícia. As *Totenkraenze* de Zedlitz[26], silesiano da fronteira com a Polônia, lembram, sem serem esmagadas pela lembrança, o *Childe Harold*, do qual Zedlitz fez uma tradução magistral. E Lenau[27] nasceu na Hungria. É um dos poucos poetas de língua alemã lidos em toda a parte e traduzidos para todas as línguas. Essa sua popularidade baseia-se, em parte, em motivos semelhantes aos que causaram a popularidade de Musset: um recurso freqüentíssimo da poesia universal – a coincidência entre a Natureza e o "état d'âme" – é o único tema de Lenau, com preferência pela atmosfera melancólica do outono e a correspondente melancolia do homem, melancolia que todo mundo sente e compreende imediatamente, sobretudo quando expressa em versos tão simples e acessíveis como os de Lenau; versos desleixados, na verdade, mas o leitor comum não repara isso e na tradução o defeito desaparece. O outro motivo da popularidade de Lenau é o exotismo: nascido e educado na Hungria, descreveu com muita felicidade a natureza meio oriental, os costumes primitivos,

---

25 Petrus Borel, 1809-1859.
Rhapsodies (1832); *Champavert* (1833); *Madame Putiphar* (1839).
E. Starkie: *Petrus Borel, the Lycanthrope*. London, 1954.

26 Joseph Christian von Zedlitz, 1790-1862.
Totenkraenze (1827); tradução de *Childe Harold* (1836).
O. Hellmann: *Joseph Christian von Zedlitz, Dichterbild aus dem vormärzlichen Oesterreich*. Leipzig, 1910.

27 Nikolaus Lenau (pseud. de Nikolaus Niembsch von Strehlenau), 1802-1850.
Gedichte (1832); *Faust* (1836); *Savonarola* (1837); *Neue Gedichte* (1838-1840); *Die Albigenser* (1842).
E. Castle: *Nikolaus Lenau*. Leipzig, 1902.
L. Reynaud: *Nicolaus Lenau, poète lyrique*. Paris, 1905.
H. Bischoff: *Lenau's Lyrik*. 2 vols. Berlin, 1920-1921.
I. Maione: *La poesia di Lenau*. Messina, 1926.

e sobretudo a vida dos ciganos. Parece que Lenau introduziu os ciganos na literatura universal; possui algo da musicalidade daquele povo estranho. Eichendorff popularizou-se pela música de Schumann, Mörike pela de Hugo Wolf, e até Wilhelm Müller recebeu a ajuda musical de Schubert. Lenau sobrevive sem isso; sem muito sucesso. Porque a linguagem poética de Lenau é tão musical que a música alheia só serve para perturbar-lhe os ritmos. Lenau tem algo de um cantor primitivo: grande é o seu poder de dar alma às paisagens, a lagos, florestas, montanhas, ventos, ao mar; em toda a parte, na sua poesia, murmuram vozes; e o que se ouve quase sempre é o grande lamento da Natureza que tem que morrer.

> "Rings ein Verstummen, ein Entfärben:
> Wie sanft den Wald die Lüfte streicheln,
> sein welkes Laub ihm abzuschmeicheln;
> ich liebe dieses milde Sterben."

Sempre o outono. Lenau, rico em vozes musicais, é pobre em símbolos: o Outono é o seu único recurso para simbolizar o "Weltschmerz", o "mal du siècle". Foi um Lamartine menor, mas pretendeu ser um Byron. Escreveu grandes poemas narrativos – *Savonarola*, *Die Albigenser*; mas não era capaz de manter a inspiração. O impressionista cai continuamente em prosaísmos insuportáveis. Revela toda a impureza da sua linguagem de improvisador musical. Não existe quase nenhuma poesia de Lenau, nem das melhores, sem graves defeitos métricos ou até gramaticais. O leitor daqueles poemas narrativos não é recompensado pela expressão feliz da tendência anticlerical e liberal. São artigos de jornal, penosamente rimados. Nem sequer a tendência é mantida: o liberalismo de Lenau é só livresco. Quando o pessimista, desiludido do mundo, fez o gesto chateaubrianesco de emigrar para a América, voltou logo decepcionado: em vez de encontrar índios românticos, paisagens majestosas, outonos americanos, encontrou uma jovem democracia, cujo utilitarismo comercial lhe causou repugnância. Desde então, a melancolia de Lenau tornou-se, por assim dizer, profissional. Fez, intencionalmente, o papel de Byron americano. Chegou a fingir o louco. E este suicida da sua própria alma, acabou, enfim, louco, no manicômio.

A grande tradição clássica da poesia italiana impediu os excessos do falso byronismo. Prevaleceu na Itália o lamartinianismo sentimental de

Grossi e muitos outros, e à mesma corrente pertence a *Edmenegarda* de Prati[28]; o qual chegou, depois, a desempenhar as funções de poeta principal do patriotismo italiano, espécie de "poet laureate" do Risorgimento, nacionalista sem jacobinismo, liberal sem demagogia, o bardo da casa real da Savóia. Assim ele sobrevive, como poeta popularíssimo, nos livros de trechos seletos para a leitura na escola. Prati, desprezado pelos intelectuais, é no entanto um "caso". Em estilo cada vez mais byroniano tornou-se na velhice algo como um antibyroniano. Em *Armando*, talvez o poema romântico mais importante da literatura italiana, chegou a criticar a atitude sentimental e efusiva. Nas suas últimas coleções de poesias, *Psiche* e *Iside*, mudou inteiramente. Em vez do patriota sentimental aparece um idílico à maneira grega, revelando sentimentos panteístas de pavor e de volúpia. A forma mais sentida, mais clássica dessas últimas poesias, menos conhecidas, não podia iludir um crítico como Croce, reconhecendo em Prati o destruidor das tradições classicistas da poesia italiana, o precursor da poesia sentimental e sensual de Pascoli e D'Annunzio. Neste sentido é Prati o único romântico autêntico da literatura italiana do século XIX.

A semelhança de família entre os byronianos é tão grande que os mesmos elementos definem, em dosagem diferente, as personalidades mais diversas. O liberalismo patriótico de Prati, a poesia melancólica de Lenau, a ironia de Musset, tudo isso encontra-se em Almeida Garrett[29], o poe-

---

28 Giovanni Prati, 1814-1884.
Edmenegarda (1841); *Canti e ballate* (1843); *Armando* (1868); *Psiche* (1876); *Iside* (1878).
G. Gabetti: *Giovanni Prati*. Milano, 1911.
P. L. Manucci: *Prati*. Torino, 1934.

29 João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett, 1799-1854.
Camões (1825); *D. Branca* (1826); *Lírica de João Mínimo* (1829); *Um auto de Gil Vicente* (1838); *O Alfageme de Santarém* (1842); *Frei Luís de Sousa* (1844); *Flores sem fruto* (1845); *O Arco de Santana* (1845-1851); *Viagens na minha terra* (1846); *Folhas caídas* (1853); etc.
T. Braga: *Garrett e o Romantismo*. Porto, 1904.
G. Le Gentil: *Almeida Garrett, un grand romantique portugais*. Paris, 1927.
O. Antscherl: *Almeida Garrett und seine Beziehungen zur Romantik*. Heidelberg, 1927.
J. Osório de Oliveira: *O romance de Garrett*. Lisboa, 1935.
A. Crabbé Rocha: *O teatro de Garrett*. Coimbra, 1944.

ta lamartiniano das *Folhas Caídas*, o ironista sterniano (ou heiniano) das *Viagens na Minha Terra*, o lutador e orador do liberalismo português. Mas tudo isso não o define inteiramente. Garrett desempenha na literatura portuguesa o papel de Puchkin na russa: depois de um isolamento cultural de séculos, abriu as fronteiras, europeizando as letras e a política do seu país, criando uma obra multiforme, verdadeira enciclopédia de todas as tendências literárias da sua época. Estava capacitado para isso por certa ligeireza aristocrática, sem se preocupar muito com contradições. A primeira e principal arma de Garrett contra o classicismo tradicional, petrificado, era o medievalismo: escreveu um romance histórico à maneira de Walter Scott e – o que é mais importante – redescobriu a antiga poesia portuguesa, de Bernardim Ribeiro e Gil Vicente. Mas foi um liberal, se bem com atitudes de *dandy*, de Byron de salão. A flexibilidade do seu talento, que o tornou renovador da literatura portuguesa, só lhe permitiu realizar poucas obras de valor permanente – entre as quais o drama romântico *Frei Luís de Sousa*. Só na poesia lírica chegou, nas *Folhas Caídas*, à expressão pessoal e livre, continuando, depois de um intervalo de séculos, a tradição sentimental da sua nação. Há muitos "vers de société" nas coleções de Garrett; mas o valor das suas melhores poesias só se revela quando se pensa nos produtos dos seus sucessores.

A poesia de Almeida Garrett parece música de câmara, suave e elegante, quando comparada com as ruidosas manifestações poéticas de Espronceda[30]; a violência da sua poesia é um traço especificamente espanhol, revelando-se também nas explosões de Larra. Mas Larra não é byronista, senão nos gestos espetaculares; e o mesmo se pode dizer de Espronceda. A sua vida confusa de revolucionário e herói de tragédias eróticas contribuiu para formar, a seu respeito, uma lenda que o tornou popularíssimo. Es-

---

30 José de Espronceda, 1808-1842.
Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar (1834); *Poesias* (1840); *El diablo mundo* (1841); *Blanca de Borbón* (publ. 1870).
J. Cascales y Muñoz: *José de Espronceda, su época, su vida y sus obras*. Madrid, 1914.
P. Salinas: "Revolt against Reality". (In: *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Baltimore, 1940.)
J. de las Cuevas: *Genio e ingenio de José de Espronceda*. Madrid, 1944.
E. Pujals: *Espronceda y Lord Byron*. Madrid, 1951.

pronceda encarnou os conceitos poéticos dos espanhóis do século XIX de tal modo que os próprios círculos acadêmicos cederam, enfim, admitindo as suas poesias nos livros didáticos, exaltando-se-lhe a memória como se ele fosse superior a Goethe e Hugo. Não podia faltar a oposição da crítica: sobretudo os poetas espanhóis modernos reconheceram na popularidade de Espronceda um obstáculo às suas aspirações de uma poesia mais pura. Não é fácil ser justo para com o grande romântico espanhol, brutal, vulgar, retórico e pretensioso, e contudo grande pela vitalidade indestrutível de poesias com “La canción del pirata”, “A la patria”, “A Jarifa en una orgía”, “El reo de muerte”, “El canto del cosaco”. O começo de uma apreciação mais justa encontra-se em Valbuena Prat, distinguindo, em Espronceda, um romantismo de exaltação e um romantismo de lamentação. Mas será preciso desdobrar a distinção. Na exaltação de Espronceda, produto do seu temperamento espanhol, e da imitação do gesto dos românticos franceses, reside a força vital da sua poesia, e, ao mesmo tempo, a brutalidade de um boêmio vulgar. As lamentações de Espronceda encerram o seu tributo à época, ao “mal du siècle”; ao mesmo tempo, revelam a substância secreta, e permanente, da sua poesia. As comparações cômodas – com o satanista Byron, com o pessimista Vigny – não definem a poesia de Espronceda. Um estudo minucioso já demonstrou a improcedência da comparação com Byron: Espronceda não é um aristocrata revoltado, e sim um democrata boêmio. O ideal político de Espronceda é menos definido e acaba na destruição e todos os ideais políticos, de

> “... la quimera
> Tras de que va la humanidad entera”.

Mas tampouco se compara o seu pessimismo ao de Vigny. Distingue-se de Vigny pela confissão franca do desejo violento e desiludido como motivo da revolta contra a realidade –

> “... y encontré mi ilusión desvanecida
> y eterno e insaciable mi deseo:
> palpé la realidad y odié la vida”;

Espronceda é mestre na descrição da realidade que amaldiçoa, e o valor dos seus poemas narrativos, “El estudiante de Salamanca” e *El diablo mundo*,

reside na força de tornar visível até o invisível, de sugerir angústia pela descrição de cenas de horror incrível, mas real. Onde, então, encontrar a fonte dessa mistura esquisita de violência, desespero e fantasias fúnebres? A violência de Espronceda, manifestada ainda mais na vida do que na poesia, é a do antigo teatro espanhol; é ele como um herói trágico de Tirso de Molina ou Mira de Amescua. O desespero do autor do *Diabo mundo* é o dos grandes pessimistas espanhóis, de Quevedo, de Calderón, embora sem estoicismo nem fé. E, com efeito, os modelos daquelas fantasias fúnebres, não convém procurá-los em Byron. A famosa cena na qual o herói do "Estudiante de Salamanca" vê em visão o seu próprio enterro, já se encontra na comédia *El vaso de elección*, *San Pablo*, de Lope de Vega, e em *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, de Cristóbal Lozano, novelista popularíssimo ainda no século XVIII. Espronceda, espanhol autêntico, é o único romântico europeu que, em vez de se tornar medievalista, revivificou a tradição barroca. Daí a força dos seus símbolos. Mas para ser realmente poeta barroco faltava-lhe o espírito aristocrático; daí a vulgaridade do seu romantismo.

No resto, o byronismo ibérico é palidamente elegíaco. Assim na poesia noturna, quase pré-romântica, do espanhol Pastor Díaz[31], e no desespero tísico do português Soares de Passos[32], cujas baladas são algo como caricaturas da balada pré-romântica. Do satanismo aparecem vestígios só do outro lado do Oceano, no brasileiro Álvares de Azevedo[33], em que há mais de Musset do que de Byron, e no mexicano Acuña[34], que lembra, por instantes, a Baudelaire. Na península, o "byronismo" calmou-se, revelando

---

31 Nicomedes Pastor Díaz, 1811-1848.
Poesías (1840).
J. Valle Moré: *Nicomedes Pastor Díaz, su vida y su obra*. Madrid, 1911.

32 Antônio Augusto Soares de Passos, 1826-1860.
Poesias (1856).

33 Antônio Álvares de Azevedo, 1831-1852.
Obras (1853-1855).
Hom. Pires: *Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, 1931.

34 Manoel Acuña, 1849-1873.
Poesías (1874).
B. Jarnés: *Manoel Acuña, poeta de su siglo*. México, 1942.

pelo conformismo político que nada o ligara, na verdade, ao aristocrata revoltado inglês. Na Espanha, García Tassara[35] substituiu solenemente o modelo Byron pelo modelo Dante, que compreendeu como poeta da Europa católica e conservadora; pôs a sua poesia a serviço dos ideais reacionários do seu amigo Donoso Cortés. Melhor do que nas grandes odes retóricas aparece García Tassara na poesia erótica, intimista, de um último Don Juan, já burguesmente moderado. Mesma moderação do indianismo romântico em Zorrilla de San Martín[36], orador e político católico no Uruguai; o seu poema narrativo *Tabaré*, glorificação do índio manso, representa, nos aspectos exteriores, o último espécime de um gênero tipicamente byroniano. Em Portugal, Soares de Passos traduziu – e isso é significativo – as poesias de Ossian; os pseudobyronianos revelam em toda a parte a tendência de voltar ao pré-romantismo, que é a verdadeira raiz da sua poesia. Algo de ossiânico também há num título como *A lua de Londres* (1858), do português João de Lemos, centro de um grupo de "trovadores" católicos e partidários da monarquia. Veneraram como mestre a Antônio Feliciano de Castilho[37], considerado como o maior estilista poético da língua portuguesa do século XIX e reconhecido como poeta de um vazio absoluto. Tinham chegado a petrificar o romantismo como se fosse classicismo.

O momento byroniano dos eslavos começa com uma das expressões mais luminosas do pré-romantismo atrasado e acaba, já ao mesmo tempo, com uma das figuras mais sombrias da literatura universal. A diferença entre Mácha e Lermontov não é, no entanto, tão essencial como parece à primeira vista. Dois desesperados que se exprimem no mesmo

---

35 Gabriel García Tassara, 1817-1875.
Poesías (1872).
M. Méndez Bejarano: *Tassara. Nueva biografía crítica*. Sevilla, 1928.

36 Juan Zorilla de San Martín, 1855-1931.
Tabaré (1888).
A. Zum Felde: "Zorrilla de San Martín". (In: *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, 1921.)

37 Antônio Feliciano de Castilho, 1800-1875.
A Primavera (1822); *Amor e Melancolia* (1828); *A Noite do Castelo* (1836); Traduções de Anacreonte, Virgílio, Ovídio, Molière e Goethe, etc., etc.
L. Sarran d'Allard: *La vie de Castilho*. Paris, 1900.

estilo pré-romântico, próprio do byronismo dos eslavos, política e economicamente atrasados. Nem Mácha nem Lermontov deram-se conta da sua verdadeira condição; escolheram a máscara byroniana para disfarçar o que devia ser explicado. Em Mácha aparece mais a face melancólica, ossiânica, de Byron, porque Mácha era plebeu; o oficial Lermontov dá-se ares de aristocrata *blasé* e satânico.

A obra do checo Karel Mácha[38] é a imagem mais completa do que os europeus continentais entenderam sob "byronismo": o romance *Os Ciganos*, cheio de complicações fantásticas; e um poema narrativo, *Maio*, cujo herói, um ladrão generoso que mata o sedutor da amada, é uma figura "gótica", do tipo dos corsários de Byron. E morreu cedo. Pela ambigüidade – entre expressão romântica e cinismo brutal na vida – Mácha lembra ao grande poeta sueco Stagnelius. Com respeito ao temário poético, Mácha tem alguma semelhança com Lenau; mas supera-o muito pela luminosidade da linguagem poética; Ossian era, apesar de tudo, um modelo mais nobre do que a poesia jornalística dos epígonos alemães; um modelo mais próprio para exprimir a melancolia eslava. Mácha exprimiu-a tão bem que o seu pessimismo – disposição de temperamento, fortalecido por convicções de filosofia neoplatônica e romântica – chegou a esconder o fundo social do tema "ladrão generoso". Em conseqüência disso, duas gerações de intelectuais checos desprezaram o "pessimista" cuja poesia teria paralisado as energias nacionais; só os simbolistas, no fim do século, descobriram em Mácha o criador da linguagem poética checa, o maior poeta dessa literatura nova. Hoje, o estudo intenso das suas metáforas e dos seus metros revela em Mácha profundidades cada vez mais surpreendentes do pensamento e segredos de estilo poético que honrariam literaturas mais antigas e maiores.

---

38 Karel Mácha, 1810-1836.
Os ciganos (1835); *Maio* (1836).
Edição por F. Krema, 3 vols., Praha, 1928-1929; Edição dos diários, por K. Jansky, 3 vols., Praha, 1948-1950.
M. Zdziechowski: *Mácha e o byronismo checo*. Kraków, 1894.
F. Krejci: *Mácha*. Praha, 1907.
K. Vobornik: *Karel Mácha*. Praha, 1907.
G. Mayer: *Un poeta romantico cecoslovaco: Karel Mácha*. Roma, 1925.
J. Mukarovský: *O "Maio" de Mácha*. Praha, 1928.

Estilo semelhante, sempre em tom menor, serviu a aristocratas poloneses, perseguidos e expropriados na Ucrânia pelo governo russo, para exprimir a melancolia da sua decadência. O Mácha dessa "escola ucraniana" é Malczewski[39]; sua *Maria*, poema narrativo à maneira de Byron, com elementos "góticos" e muita melancolia lamartiniana, significava o advento do romantismo polonês. O elemento "gótico", exprimindo o pavor dos aristocratas expulsos, prevaleceu no *Castelo de Kaniów* (1828), de Seweryn Goszczynski, aproximando-se do romantismo vulgar. A lembrança, transfigurada em idílio, eis a poesia "ucraniana" de Bohdan Zaleski[40]: os seus cossacos são nobres poloneses disfarçados em trajes pitorescos; mas a poesia melancólica das estepes reconcilia com a falsidade do idílio.

O mesmo espírito apolítico domina os byronianos russos, pouco preocupados com a sorte tanto dos poloneses como dos ucranianos. Neste sentido é Lermontov[41], o poeta revolucionário, um servidor fiel do tzarismo. Antes é revoltado do que revolucionário; os seus choques com a polícia do tzar, que o desterrou duas vezes para o Cáucaso, são explosões de um anarquista, pretendendo fazer o papel do tzar no seu próprio ambiente. Nenhum dos byronianos do Continente europeu parece-se tanto com o próprio Byron. Em compensação, Lermontov só apresenta analogias muito superficiais com seu contemporâneo Puchkin. Não adotou a linguagem classicista de Lomonossov, e sim a linguagem pré-românti-

---

39 Antoni Malczewski, 1793-1826.
Maria (1825).
J. Ujejski: *Antoni Malczewski. O poeta e o poema*. Warszawa, 1921.

40 Bohdan Zaleski, 1802-1886.
Poesias (1838); *A Santíssima Família* (1841); *O Espírito da Estepe* (1841).
J. Tretiak: *Bohdan Zaleski*. 3 vols. Kraków, 1911-1914.

41 Mikhail Jurievitch Lermontov, 1814-1841.
O baile de máscaras (1834); *Balada do tzar Ivan Vasilievitch* (1838); *O Demônio* (1838); *O Noviço* (1839); *Um herói do nosso tempo* (1839); *Poesias* (1840).
E. Duchesne: *Mikhail Jurievitch Lermontov, sa vie et ses oeuvres*. Paris, 1910.
B. Eichenbaum: *Lermontov*. Leningrad, 1924.
P. E. Chtchegolev: *Estudo sobre Lermontov*. Leningrad, 1929.
E. Piccard: *Mikhail Lermontov, essai biographique*. Neuchâtel, 1948.
I. Andronikov: *Lermontov*. Moscou, 1951.
J. Mersereau: *Mikhail Lermontov*. Carbondale, Ill; 1962.

ca, menos escultural e mais sugestiva, de Chukovski. Como poeta lírico é superior a Byron: um poeta elegíaco, de musicalidade maior que a do próprio Puchkin. Pré-romântica também é a sua preferência pelas baladas populares. Pré-romântica é a sua grande descoberta paisagística, a do Cáucaso. Do classicismo de Byron, nenhum vestígio. Em compensação é Lermontov um satanista consumado: talvez o único autêntico. De início estava consciente dos maus instintos na sua alma, sem desaprová-los ou combatê-los. Retratou-se a si mesmo, com mestria absoluta, em Petchorin, o Don Juan demoníaco e frio do romance *Um Herói do Nosso Tempo*, ao ponto de antecipar na ficção o seu próprio fim em duelo. Lermontov, romântico e pré-romântico na poesia, parece como homem um byroniano autêntico; e sempre foi interpretado assim. A crítica moderna, porém, dá muita importância ao drama *O Baile de Máscaras*, descoberto só em 1913 e levado à cena por Meyerhold; tragédia grandiosa em estilo elisabetano. O byronismo de Lermontov é a máscara de um tímido exacerbado. O seu egoísmo demoníaco é um caso todo pessoal; mas é o caso de um grande poeta. Aí a realização admirável de *Um Herói do Nosso Tempo*, não um "homem inútil" como Onegin e os heróis aristocráticos de Turgeniev e Tolstoi, mas um malfeitor consciente, antecipação do burguês materialista do "nosso tempo", capaz de tornar-se fascista. O tipo Lermontov é menos romântico e por enquanto mais permanente do que os heróis pálidos de 1820. "Herói", no título de Lermontov, é uma forte ironia.

A política é a questão crucial do romantismo byroniano. Sendo ele, no fundo, pré-romantismo, explica-se a indiferença política – ou antes incompreensão – da maior parte dos byronianos, e as exceções confirmam a regra: o pariotismo de Prati é uma espécie de conformismo monárquico, a excitação política de Espronceda é mais temperamental do que doutrinária, e entre os byronianos espanhóis e portugueses há vários conservadores. Um caso típico é a poesia política de Lenau: nos poemas narrativos manifesta progressismo anticlerical; no resto, só se apaixona pela liberdade dos poloneses e outros perseguidos longínquos. O liberalismo dos byronianos é vago e indeciso, ocupa-se mais de gregos e poloneses do que da própria nação. Sobretudo os gregos que naqueles anos lutaram heroicamente para libertar-se da dominação turca, despertaram a mais viva simpatia, da qual o próprio Byron tinha dado o exemplo; simpatia, aliás, de pouca responsa-

bilidade. Entre os partidários do "filhelenismo"[42], movimento europeu de envergadura, encontram-se grandes nomes: o italiano Berchet; Espronceda, com a poesia *Despedida del patriota griego de la hija del apóstata*; Hugo, com várias peças das *Orientales* (*Canaris*, *Navarin*); e muitos poetastros. O filhelenista mais característico e mais famoso é o alemão Wilhelm Müller[43]; como poeta erótico e melancólico, sabia acertar o tom popular em pequenos *lieds* inofensivos, inesperadamente monumentalizados, depois, pela música de Schubert; e esse pequeno-burguês também cantou com melancolia comovente a servidão dos gregos, até morrer em desespero sem ter visto a liberdade grega nem um sabre turco. Mal libertados os gregos, chegou a vez dos poloneses, derrotados na revolução de 1831, enchendo as capitais européias com o desespero de emigrantes. A literatura "polonófila" é outro movimento internacional[44], no qual se alistaram Chamisso, Platen, Lenau, o dinamarquês Hauch, e muitos franceses. O último amor dos diletantes do liberalismo será a Itália: de Byron e Landor até os Brownings e Swinburne, muitos ingleses, ao passo que os poetas de outros países, inclusive os mais liberais, só apreciaram na Itália os tesouros de arte, as moças e o vinho.

Muito diferente do diletantismo político dos românticos é a firmeza dos poetas de credo liberal, mas estilo conservador. Como contemporâneos dos românticos, muitas vezes pessoalmente ligados a eles, esses "independentes" chegam a ser confundidos com seus amigos. É este o caso do dramaturgo húngaro Katona[45], cuja tragédia *Bankbán* trata o conflito, próprio da história húngara, entre a lealdade para com a nação e a lealdade para com o rei que é de dinastia estrangeira, o mesmo conflito que Grillparzer tratará, pouco depois, em *Ein treuer Diener seines Herrn*. A questão

---

42 R. F. Arnold: *Der deutsche Philhellenismus*. Wien, 1896.

43 Wilhelm Müller, 1794-1827.
Lieder der Griechen (1821).
B. Hake: *Wilhelm Müller, sein Leben und Dichten*. Berlin, 1909.

44 R. F. Arnold: *Geschichte der deutschen Polenliteratur*. Halle, 1900.

45 Jozsef Katona, 1791-1830.
Bankbán (1821).
P. Gyulai: *Katona e o seu "Bankbán"*. Budapest, 1883.
E. Peterfy: *O "Bankbán" de Jozsef Katona*. Budapest, 1887.

da cronologia é importante, porque a tragédia de Katona, esboçada em 1814 e publicada em 1821, é muitas vezes caracterizada como rebento do teatro romântico francês; mas este só entrará na história literária em 1830, com a "bataille d'Hernani". Na verdade, *Bankbán* é uma obra classicista, schilleriana, de grande força dramática, antecipando a doutrina do liberalismo húngaro da segunda metade do século.

Giuseppe Giusti[46] é o poeta do liberalismo italiano. As suas poesias satíricas acompanharam a época triste da Restauração e o fracasso da revolução nacional e democrática de 1848; Giusti morreu antes de ver a liberdade da pátria. Foi popularíssimo, como uma espécie de Béranger italiano; mas é muito mais fino, dispondo do estilo tradicional e do espírito malicioso de um florentino nato. Quando a Itália estava livre e as suas sátiras tinham perdido a atualidade, Giusti sobrevive nos livros didáticos como modelo do "idioma gentil" da Toscana; e o gosto giustiano tornou-se obstáculo à compreensão de uma poesia mais pura, não tendenciosa. Croce ousou atacar um tabu nacional, caracterizando a Giusti como "poeta prosaico", abrindo exceção só para o poema *Sant' Ambrogio*, em que o patriota, assistindo a uma missa em companhia de soldados austríacos e eslavos, se eleva a uma visão dantesca da igualdade de todos os povos sob o jugo do despotismo; chegando a sentir simpatia com os inimigos da pátria. No resto, a sátira de Giusti não tem a amargura de Berni nem o lirismo de Belli. Mas é superior pela sensibilidade moral. A forma clássica de Giusti não é acaso. O mesmo senso de disciplina, harmonia e justiça, que se revoltou contra a hipocrisia dos Habsburgos (*Il dies irae*), as pretensões dos régulos italianos (*Il re travicello*), o espírito reacionário dos aristocratas (*Preterito Più che perfetto del verbo pensare*), a versatilidade política dos caçadores de empregos públicos (*Brindisi di Girella*) – o mesmo bom-senso toscano de Giusti revoltou-se contra a demagogia dos republicanos (*L'arruffa-popolo*). Giusti era um moderado, na poesia e na política.

---

46 Giuseppe Giusti, 1809-1850.
Versi (1844); *Scherzi* (1845); *Poesie* (primeira edição completa por G. Carducci, 1861).
A. Marasco: *La satira politica italiana e Giuseppe Giusti*. Napoli, 1907.
F. Martini: *Giuseppe Giusti*. Firenze, 1909.
B. Croce: "Giuseppe Giusti". (In: *Poesia e non poesia*. 2.ª ed. Bari, 1936.)

O verdadeiro romântico, em comparação com Giusti, fora Berchet[47], grande patriota sem aquele espírito de malícia, como revela a *Lettera seminseria di Crisostomo*, na qual defendeu as baladas de Buerger contra os classicistas; panfleto fraco e contraditório, mas de importância histórica como primeiro manifesto do romantismo na Itália. Berchet deu o exemplo da sua doutrina, escrevendo "romanças", quer dizer, baladas de tendência patriótica. E é mesmo o maior poeta patriótico da Itália, superior a Giusti pela paixão e a Prati pela pureza do sentimento. Será fácil censurar-lhe os lugares-comuns triviais; Brechet acertou, como Espronceda, o gosto popular, se bem um gosto popular diferente, mais elegíaco. A sua poesia descende, através de Buerger, de Herder. E essa influência herderiana é decisiva na poesia romântica política, sempre quando a tendência se torna melhor definida: sobretudo entre os eslavos e outros povos da Europa oriental, que o popularismo herderiano despertara, ensinando-lhes a diferença entre cidadania política e nacionalidade étnica.

A influência de Herder entre as nações da Europa oriental começara como folclorismo literário; transformou-se em nacionalismo racial e, enfim, em nacionalismo político. Čelakovský e o eslavoco Kollar representam as duas primeiras fases. O fato de o grande poeta húngaro Petöfi[48] ter sido eslovaco de nascimento – Petrovics era o nome da sua família – talvez seja um motivo de predestinação; o destino tornou-o, porém, húngaro, quer dizer, membro de uma nação que, distinguindo-se nisso dos checo-es-

---

47 Giovanni Berchet, 1783-1851.
Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di G. A. Buerger, lettera semiseria de Crisostomo (1816); *I profughi di Parga* (1824); *Romanzi* (1826); *Le Fantasie* (1829).
A. Tolio-Campagnoli: *Giovanni Berchet*. Torino, 1911.
E. Li Gotti: *Berchet*. Milano, 1933.
B. Croce: "Giovanni Berchet". (In: *Poesia e non poesia*. 2.ª ed. Bari, 1936.)

48 Sandor Petöfi, 1823-1849.
Versos (1844-1845); *Herói János* (1845); *Ramos de Cipreste do Túmulo de Etelka* (1845); *Pérolas de Amor* (1845); *O Apóstolo* (1846); *A Corda do Carrasco* (1847).
Z. Ferenczy: *Sandor Petöfi*. 3 vols., Budapest, 1886.
F. Riedl: *Petöfi*. Budapest, 1923.
J. Horváth: *Petöfi*. 2.ª ed. Budapest, 1924.
G. Illyes: *Petöfi*. Budapest, 1936.
P. A. Loffler: *La vie de Petöfi*. Rodez, 1953.

lovacos, tinha tradições políticas bem definidas. O ponto de partida da sua poesia é o folclore, o *lied* popular húngaro; e à sua poesia folclórica deve Petöfi a fama mundial. Nos seus *lieds* há a música dos ciganos, o vinho de Tokaj, os pastores e ladrões de cavalos da *puszta*, da grande planície húngara, as montanhas da Tatra que a rodeiam e os grandes rios Danúbio e Tisza que a percorrem, as cores de um Oriente pitoresco em meio da Europa, as danças apaixonadas, os amores furiosos ou elegíacos, e enfim a morte do soldado húngaro no campo de batalha. Petöfi, o boêmio, morreu realmente no campo de batalha pela liberdade da sua nação. É o poeta nacional dos húngaros. O poema épico *Herói János* realiza os ideais de Herder de uma poesia popular e primitiva, com autencidade muito maior do que os produtos artificiais de Kollar e Malczewski. Até aí é Petöfi um pré-romântico. Um pré-romântico em outro sentido revela-se na sua poesia erótica; e daí chega Petöfi imediatamente ao byronismo do *Apóstolo* e do romance *A Corda do Carrasco*. Certo utopismo republicano não é alheio à sua poesia política. No fim da vida, Petöfi já não foi nada byroniano, mas revolucionário nacionalista, ou antes nacionalista revolucionário. Também foi este, exatamente, o caminho do grande e infeliz poeta ucraniano Szewczenko[49], vítima da Polícia tzarista: do *lied* popular, herderiano, através do poema narrativo byroniano, à poesia conscientemente revolucionária. Poetas assim criam novas literaturas; e a glória nacional é fortalecida pela admiração dos estrangeiros, que apreciam mais a novidade pitoresca. É difícil, senão impossível, avaliar o valor absoluto dessa poesia.

O nacionalismo literário dos eslavos sofreu o impacto da revolução de julho de 1830 com intensidade particular. É o momento em que o liberalismo russo se divide nos dois campos inimigos dos eslavófilos

---

49 Taras Szewczenko, 1814-1861.
Kobzar (1840); *Haidamaki* (1841); *O sonho* (1844); *A grande cova* (1845); *A criada* (1845); *Maria* (1859); *O artista* (publ. 1887).
A. Jensen: *Taras Szewczenko*. Wien, 1916.
S. Rieyckyj: *Taras Szewczenko à luz da sua época*. 2.ª ed. New York, 1925.
A. Mijakovskyj: *Taras Szewczenko e a sua época*. 2 vols., Kiev, 1925-1926.
D. Dorosenko: *Szewczenko, le poète national de l'Ukraine*. Praha, 1931.
W. K. Matthews: *Taras Szewczenko*. New York, 1951.

e ocidentalistas; o momento em que no nacionalismo checo desperta a consciência política, primeiro no conservador Palacký, depois no liberal Havliček. A intensidade dessa repercussão era sobremaneira forte na Polônia, porque coincidindo com o fracasso da revolução polonesa de 1831 e seguida pelo contato íntimo dos emigrantes com a França. Há um encontro violento entre o popularismo de Herder e a democracia cristã de Lamennais. Testemunha desse encontro é Hoene Wronski[50], matemático e filósofo meio louco, acreditando que as reivindicações sociais de Lamennais e dos utopistas franceses se realizarão no império futuro que Herder prometera aos eslavos. Esse "messianismo" político é a última esperança da aristocracia polonesa. A realização poética desses sonhos, eis o byronismo nacional de Mickiewicz.

Os poetas poloneses preferem o "poet's poet" Slowacki; Mickiewicz[51] não dispõe dessa música verbal. Contudo, o tradicionalismo literário consagrou-o o maior poeta da Polônia; o Goethe polonês. O evidente exagero seria imperdoável, se Mickiewicz não tivesse escrito o poema épico *Pan Tadeusz*, no qual o ideal goethiano de classicismo objetivo está realizado. Mas justamente essa obra máxima do poeta não é messianista, a não ser de maneira bastante remota. A origem da poesia de Mickiewicz é o

---

50 Jozef Maria Hoene-Wronski, 1778-1853.
Prodrome du messianisme (1831); *Document historique secret sur la révelation des destinées providentielles des nations slaves* (1851); etc.
S. Dickstein: *Hoene Wronski.* Kraków, 1896.

51 Adam Mickiewicz, 1798-1855.
Baladas e Romances (1822); *Dziady* (p. II, IV; 1823); *Sonetos da Criméia* (1826); *Konrad Wallenrod* (1828); *O Livro do Povo Polonês e da Emigração Polonesa* (1832); *Dziady* (p. III; 1832); *Pan Tadeusz* (1834).
P. Chmielowski: *Adam Mickiewicz.* 2ª ed., Warszawa, 1898.
M. Gardner: *Adam Mickiewicz*. London, 1911.
M. Kridl: *Adam Mickiewicz. Son rôle dans la littérature polonaise et sa place dans la littérature mondiale*. Paris, 1921.
S. Spotanski: *Adam Mickiewicz e a sua época*. 3 vols., Warszawa, 1921-1922.
S. Spotanski: *Mickiewicz et le romantisme*. Paris, 1923.
J. Kallenbach: *Adam Mickiewicz.* 4ª ed. 2 vols., Lwów, 1926.
M. Czapska: *La vie de Mickiewicz.* Paris, 1930.
M. Weintraub: *The Poetry of Adam Mickiewicz.* Hag, 1954.

pré-romantismo; no seu primeiro volume de baladas encontra-se uma versão da *Lenore*, de Bürger. Este pequeno poema, ao qual coube destino tão extraordinário na história da literatura moderna, também fora o ponto de partida de um Walter Scott, conservador, e de um Berchet, revolucionário. O pré-romantismo do eslavo Mickiewicz evoluiu para o pré-romantismo goethiano, quer dizer, wertheriano, dos *Dziady*: título difícil de traduzir, significando o culto dos antepassados, dos lituanos pagãos: entre os espectros dos mortos, na bruma da noite outonal, aparece ao poeta o espectro do suicida. O sentimento corresponde ao wertherismo patriótico de Foscolo; a idéia não está longe do eslavismo de Kollar; o motivo é o desejo do aristocrata polonês, nascido na Lituânia, de identificar-se com o povo da sua terra. O próximo passo é para o pré-romantismo revolucionário de Schiller, cuja retórica patética enche o *Konrad Wallenrod*, espécie de *Wilhelm Tell* polonês. Ainda se trata, como em Schiller e em todo pré-romantismo, de nacionalismo teórico; Mickiewicz não tomou parte ativa na revolução polonesa de 1830. Nesse momento, o poeta é byroniano do tipo dos "byronianos". Escreveu nesse estilo os pitorescos *Sonetos da Criméia*, seguidos pela terceira parte dos *Dziady*, todo byroniano; com a grandiosa descrição de uma viagem invernal para a Rússia, com as famosas acusações contra Deus que abandonara a Polônia. O poema foi acompanhado do *Livro do Povo Polonês e da Emigração Polonesa*, no qual as esperanças democráticas e o estilo bíblico revelam a influência de Lamennais.

Até então, nada em Mickiewicz lembra ao classicista Goethe. Críticos modernos aproximam o poeta polonês antes do "Sturm und Drang" de Lenz e, quanto às expressões fantásticas, de Zacharias Werner. Mas depois de 1831, na retrospectiva, a pátria perdida começou a transfigurar-se. A influência de Byron cedeu ao conservantismo democrático, patriarcalista, de Walter Scott; e para a expressão desses sentimentos nacionais ofereceu-se a forma do idílio homérico, assim como Goethe o renovara em *Hermann und Dorothea*. Neste estilo, Mickiewicz escreveu o poema épico *Pan Tadeusz*, descrição da vida patriarcal na Polônia antiga. É "poesia ingênua" no sentido de Schiller; não sentimental, mas clássica. A obra mais objetiva que o século XIX criou. Em *Pan Tadeusz*, Mickiewicz é realmente o Goethe da Polônia. Aparece, porém, nesta epopéia homérica um personagem indubitavelmente byroniano: o misterioso monge Robak, em torno

do qual se reúnem as energias nacionais para a guerra nacional. Mas a idéia pela qual Robak é movido, já não é o desespero byroniano; é a esperança messiânica. Impõe-se, porém, uma distinção importante. Se tivesse sido o messianismo teosófico de Towianski, ao qual Mickiewicz aderiu pessoalmente, o poeta ter-se-ia tornado um Slowacki, teria escrito um *Rei Espírito*. Em vez disso, Mickiewicz abandonou a poesia. Deu no Collège de France aulas sobre literatura eslava; morreu em Constantinopla, como conspirador político. Mickiewicz voltara ao nacionalismo herderiano, mas num novo nível, superior: as esperanças humanitárias de Herder estavam substituídas pelas esperanças sociais do messianista Hoene Wronski. O fim de Mickiewicz era a utopia; e esse fato é de grande significação.

A utopia dos românticos é um produto livresco. Não representa uma ideologia, uma racionalização da consciência de uma classe nova, mas o produto cerebral de uma camada "déclassée", aliada, só por isso, à classe nova. Assim o messianismo polonês é uma religião livresca da aristocracia polonesa, lutando ao lado da democracia contra o nacionalismo eslavo que encontrara a sua primeira encarnação no tzarismo modernizado. Byron não é utopista, mas no fundo um conservador, um membro da "chilvary" de Burke, em luta contra os "sophists, economists, and calculators". Os economistas e calculadores, isto é, a burguesia. Os sofistas, isto é, os intelectuais pequeno-burgueses, humanistas "déclassés", aliados do futuro proletariado, os utopistas. O utopista inglês é William Godwin[52], anarquista teórico, herdeiro das idéias de Helvétius e Holbach e companheiro de Paine; como este, foi de descendência sectária, insuflando ao enciclopedismo francês o hálito do sectarismo da "Terceira Igreja". Ao seu lado, sua mulher Mary Wollstonecraft Godwin[53] é a primeira feminista e partidária do amor livre, representando um anarco-comunismo sentimental, entendendo-se a palavra "sentimental" no sentido de "instintivo", "irracional". Os motivos humanos e as expressões literárias do casal Godwin talvez não tenham sido dos mais elevados, mas quanto às idéias – inclusive as idéias de liberdade

---

52 Cf. "O pré-romantismo", nota 186.

53 Mary Wollstonecraft Godwin, 1759-1797.
A Vindication of the Rights of Women (1792).
M. Linford: *Mary Wollstonecraft.* London, 1925.

sexual – é inconfundível a relação com a poesia do seu contemporâneo Blake, na qual o coro celeste acompanha os sofrimentos dos míseros. Doutro lado existe nos Godwins um elemento vulgar que não se podia exprimir senão em formas vulgares. O próprio Godwin já gostava do romance "gótico" e sua filha Mary[54] escreveu um dos romances góticos mais famosos, *Frankenstein*, a história do herói "déclassé", excluído da sociedade humana. A atmosfera de horrores encheu, aliás, a casa dos Godwins: a história da família é a história de amores ilícitos e de suicídios. Suicidou-se a irmã de Mary, e Mary, por sua vez, tornou-se Mrs. Shelley após o suicídio da primeira mulher do poeta. Estão aí alguns elementos para a compreensão de Shelley: aristocrata e humanista "déclassé", utopista generoso e fantástico, homem demoníaco e poeta celeste.

Shelley[55] era uma natureza tão misteriosa e é um poeta tão importante que a análise mais acurada se impõe. O método as mais das vezes usado foi o biográfico; e os resultados não são felizes. Deu-se atenção cada vez maior aos aspectos estranhos ou anormais da vida de Shelley, às revoltas, raptos, divórcios, suicídios em seu torno, uma espécie de vagabunda-

---

54 Mary Godwin Shelley, 1797-1851.
Frankenstein, or the Modern Prometheus (1818).
R. Glynn Grylls: *Mary Shelley*. Oxford, 1938.

55 Percy Bysshe Shelley, 1792-1822.
Queen Mab (1813); *Alastor or the Spirit of Solitude, and Other Poems* (1816); *The Revolt of Islam* (1818); *Rosalind and Helen, and Other Poems* (1819); *The Cenci* (1819); *Prometheus Unbound* (1820); *Epipsychidion* (1821); *Adonais* (1821); *Hellas* (1822); *Poetical Pieces* (1823); *Posthumous Poems* (1824).
A. Clutton-Brock: *Shelley, Man and Poet.* 2.ª ed. London, 1923.
W. E. Peck: *Shelley, His Life and Words.* 2 vols., London, 1927.
F. Stovall: *Desire and Restraint in Shelley*. Durham N. C., 1931.
R. Bailey: *Shelley*. London, 1934.
H. Read: *In Defence of Shelley*. London, 1936.
C. H. Grabo: *The Magic Plant*. Chapel Hill, 1936.
E. Blunden, G. De Beer e S. Norman: *On Shelley*. Oxford, 1938.
N. J. White: *Shelley*. New York, 1941.
J. A. Notopoulos: *The Platonism of Shelley.* Durham, N. C., 1949.
K. N. Cameron: *The Young Shelley. Genesis of a Radical.* New York, 1950.
J. Roe: *The Last Phase.* London, 1953.
N. Rogers: *Shelley at Work. A Critical Inquiry*. Oxford, 1956.

gem lírica e sexual ao ar livre da Itália clássica mas romantizada; a poesia de Shelley caiu nas mãos de admiradores extáticos e a sua vida nas mãos de biógrafos profissionais, até sair a biografia famosa e notória na qual já não se fala da sua poesia e só fica um "Ariel", um anjo ou antes um doido. Agora se recomenda o método tainiano: considerar a Shelley no seu ambiente da Inglaterra cada vez menos humanista e cada vez mais industrializada, um Shelley precursor poético da revolução social. É outro exagero. Mas é possível manter o ponto de partida: Shelley, que dispunha de considerável erudição grecista, foi um humanista "déclassé". O seu classicismo não pode ser comparado com o de Byron, admirador de Pope; Shelley preferiu a "Spenserian stanza", cara aos românticos. A sua Grécia é romantizada, modernizada; *Prometheus Unbound* revela – é difícil evitar o termo gasto – um classicismo dionisíaco. Shelley está continuamente embriagado, da Grécia, da Itália, arte, beleza, amor e morte.

> "Make me thy lyre, even as the forest is:
> What if my leaves are falling like its own!
> The tumult of thy mighty harmonies
> Will take from both a deep, autumnal tone,
> Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,
> My spirit!"

Nenhum poeta antes ou depois sabia transformar assim as forças desregradas da Natureza em harmonia das esferas; e a mesma harmonia lírica desejava ele encontrar nas relações entre os homens. Eis a raiz psicológica, lírica, do utopismo de Shelley; mas a sua indignação contra as injustiças sociais é menos autêntica. Shelley era um egoísta encarniçado, usando e abusando dos homens e sobretudo das mulheres; e na sua filosofia social prevalece o elemento destrutivo, já desde o revolucionarismo confuso de *Queen Mab*, metrificação das idéias de Godwin em estilo de "féerie" shakespeariana, com muito espinozismo mal compreendido e algo de teosofia swedenborgiana – "Intellectual Beauty" e "Spirit of Joy" representaram-lhe deuses vivos, longe do país dos puritanos. Shelley tinha, na poesia, pouca força plástica, tudo fica musical e nebuloso; mas justamente por isso as suas criações informes parecem mitos que estavam esquecidos e agora ressurgem como fantasmas nas nuvens sobre o mar grego. *Prome-*

theus Unbound é um mito assim, não indigno do título esquiliano. Apenas, a tragédia de Ésquilo constitui a sanção dum fato social consumado, e o drama lírico de Shelley é o manifesto de um sonho utópico.

Já está claro que um poeta assim não pode ter sido o menino místico da lenda biográfica que os admiradores teceram. Em Shelley havia muito de um anjo, mas de um anjo caído, de um demônio sinistro também, e isso em sentido literal. Shelley é considerado como o poeta mais musical da língua inglesa; e Nietzsche denunciará em toda música dionisíaca a falta de responsabilidade moral. Shelley não era "bom sujeito". A sua revolta na Universidade não é um episódio meio engraçado, meio lamentável, mas sintomático da biografia dos psicopatas desajustados, dos homens a-sociais. Shelley, aristocrata por nascimento e homem rico, era "déclassé" por disposição mental, a-social como o personagem Frankenstein que ele sugeriu a Mary Shelley. O elemento "gótico" em Shelley está na sua biografia; parece transfigurada na tragédia de estilo elisabetano *The Cenci*, drama noturno, escrito por um descendente longínquo de John Webster. Shelley era demoníaco; pareceu angélico porque era belo e jovem – a sua vida inteira foi o que em outros só é uma fase da adolescência; e só a morte, que veio tão cedo, conservou em torno desse adolescente eterno o ar de pureza celeste, de céu italiano e "perpetual Orphic song". Shelley não tem a pureza extramundana de Blake; mas tem mais música humana. A sua inspiração é as mais das vezes só verbal e às vezes é vazia, sem sentido palpável; mas é inspiração. Em língua inglesa não existem outros versos do encanto do *Lament* –

"O World! O Life! O Time!
On whose last steps I climb,
Trembling at that where I had stood before;
When will return the glory of your prime?
No more – O never more!"

Em música transformou-se-lhe até o ruído das ondas que, nas *Stanzas Written in Dejection near Naples*, ouviu fechar-se sobre o seu corpo agonizante –

"... and hear the sea
Breathe o'er my dying brain its last monotony."

– como profetizando a sua morte, afogado nas ondas do golfo de Spezzia.

Só se pode duvidar, na "intellectual beauty" que ele cantou, do adjetivo. Evidentemente, Shelley era homem de inteligência superior; mas até que ponto entrou essa inteligência no seu verso? A Música – essência da poesia de Shelley – está, por definição, fora dos critérios da "Ratio". *Alastor*, o mais típico dos seus poemas pseudofilosóficos, transfiguração vaga de idéias da estética de Schelling, é de uma nebulosidade enervante; e o próprio Shelley definiu a sua poesia como "harmonious madness". Um crítico malicioso falou de "*Midsummer-night's dream* revolucionário"; e T. S. Eliot atacou as expressões sobre amor e matrimônio, em *Epipsychidion*, como se fossem imbecilidades perigosas. Com isso, o crítico não fez outra coisa senão voltar à opinião dos contemporâneos de Shelley, que se aborreceram com a sua vida dissoluta e violências revolucionárias; consideraram, aliás, Byron muito mais importante; e os byronianos do Continente até não tomaram conhecimento da existência do "Byron menor". A apoteose de Shelley começou na época vitoriana. Depois, os simbolistas inverteram as posições: relegando Byron para o segundo ou terceiro plano, endeusaram Shelley, o "poet's poet". Hoje se dá este apelido com preferência a Keats, cuja superioridade está firmemente – e, parece, definitivamente – estabelecida. São sobretudo os críticos e leitores pós-vitorianos, os conservadores, que mantêm os ideais da poesia romântica, que continuaram a considerar Shelley como auge do lirismo inglês, até como encarnação do próprio espírito da poesia. Mas chegaram outros conservadores, T. S. Eliot, Leavis e os críticos americanos, Cleanth Brooks, Blackmur, Tate: estes falam, a propósito de Shelley, de sentimentalismo primitivo, música vazia sem inteligência poética, língua descuidada, ritmos falsos, e enfim de "poesia de propaganda". São críticos reacionários, sentindo antipatia profunda contra o fogoso poeta da revolução. Eis o motivo por que os críticos socialistas dão maior importância à poesia revolucionária de Shelley, sobretudo ao poema *The Revolt of Islam*. Stephen Spender chegou a explicar a interpretação romântica de Shelley como tentativa reacionária de eliminar a memória incômoda do revolucionário que viveu as idéias de Godwin. Mas, afinal, Shelley não era marxista e sim utopista.

Na atitude revolucionária de Shelley há muito egoísmo de anarquista indisciplinado. Já se aludiu à opinião de vários de que Shelley, vivendo por mais tempo, não teria ficado tão angélico como parecia. Não se pode provar isso senão muito indiretamente pelo exemplo de uma natureza semelhante à qual o destino não concedeu o favor de uma morte prematura. É o sueco genial Almquist[56] um dos personagens mais estranhos da história literária. Muito mais plebeu do que Shelley, plebeu mesmo e "déclassé" num sentido agudo: foi estudante pobre, camponês improvisado, professor indisciplinado, jornalista suspeito, pastor militar de opiniões e conduta duvidosas. A formação humanista e a revolta escolar de Shelley apareceu em Almquist na epopéia cômica *Försök till Hektors lefnad*, quase blasfema. O romantismo de Almquist é diferente, de origem alemã e em parte francesa: o seu exotismo orientalista vem de Tieck e Hugo; as novelas de Almquist são romances "góticos", já parecidas como os contos de Poe; a Tieck e a Hugo lembram os dramas líricos como *Ramido Marinesco*, de uma musicalidade que justifica o apelido de "Shelley da prosa". Ao mesmo tempo descreveu com realismo duro a vida rural na Suécia, e esse realismo baseava-se em convicções sociais. Almquist, partindo de uma teosofia confusa, swedenborgiana (*Murnis*), chegou, através da propaganda pelo amor livre (*Det gar an*), a opiniões avançadas, estudando o pauperismo na Suécia e o pauperismo europeu, aproximando-se de um socialismo pré-marxista. Foi mais longe. Na sátira *Ormuzd och Ahriman* esboçou uma visão maniquéia da história humana, tomando o partido das forças do Mal; e essa atitude "satanista", byroniana, não ficou teórica. Seguiram-se estudos sobre criminologia, entre os quais se destaca um sobre o assassínio

---

56 Carl Jonas Love Almquist, 1793-1866.
Försök till Hektors lefnad (1814); *Murnis* (1819; publ. 1845); *Amorina* (1823); *Törnrosens Bok* (1832-1835; contém as epopéias *Schems-el-Nihar* e *Skönhetens tarar*; as novelas *Urnen* e *Redan i Hermitaget*; as tragédias *Isidorus Tadmor, Ramido Marinesco*, *Drottningens juvelsmycke,* etc., etc.); *Araminta May* (1838); *Folklivsberaettelser* (1838); *Det gar an* (1839); *Ormuz och Ahriman* (1839); *Amalia Hillner* (1840); *Gabriele Mimanso* (1841-1842); etc., etc.
S. Almquist: *Carl Jonas Love Almquist.* Stockholm, 1920.
A. Werin: *Carl Jonas Love Almquist, realisten och liberalen.* Stockholm, 1923.
H. Olsson: *Almquist till 1836.* Stockholm, 1937.

por veneno. Quando Almquist fugiu, afinal, para a América, não foi por motivo de perseguição política; o usurário que costumava emprestar-lhe dinheiro, morrera envenenado. O mistério em torno de Almquist não foi nunca esclarecido por completo; incapaz de viver em ambiente utilitarista, voltou para a Europa sob nome postiço, morrendo miseravelmente num hospital de Bremen.

Aquele ambiente utilitarista da América em que um romântico como Almquist não podia respirar, contribuiu decerto para tornar utópico o chamado movimento "transcendentalista", entre os próprios americanos; e sua inspiradora, Margaret Fuller[57], é uma figura shelleyana: mulher de formação humanista desambientada por isso mesmo; tradutora do *Torquato Tasso*, de Goethe, e das conversações de Eckermann; juntando a essas influências idealistas alemãs a do idealismo revolucionário francês; lutadora pela emancipação intelectual e social das mulheres; assim era Margaret Fuller que fundou em 1840 a revista *Dial*, órgão do transcendentalismo. Na Itália, terra de promissão dos shelleyanos, Margaret Fuller casou com um aristocrata revolucionário, o marquês Ossoli; e junto com ele encontrou a morte shelleyana nas ondas do golfo de Livorno. A diferença está num certo realismo. Margaret Fuller escreveu um livro sobre os lagos entre os Estados Unidos e o Canadá, a primeira grande reportagem do jornalismo americano; colaborando no *Tribune*, sob a direção do famoso Horace Greeley, tornou-se ela um dos maiores jornalistas da época. Esse elemento realista é de grande importância para compreender bem o "transcendentalismo" americano de 1840 e 1850[58]. Os transcendentalistas de Boston formaram um grupo fechado, um oásis no deserto do comercialismo, utilitarismo e puritanismo intolerante.

---

57 Margaret Fuller, marchesa Ossoli, 1810-1850.
The Woman in the Nineteenth Century (1844); *A Summer on the Lakes in 1843*. (1844).
M. Wade: *Margaret Fuller. Wheststone of Genius.* New York, 1940.

58 O. B. Frothingham: *Transcendentalism in New England.* Boston, 1903.
F. O. Matthiessen: *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman.* New York, 1941.
H. A. Pochmann: *New England Transcendentalism and St. Louis Hegelianism.* Philadelphia, 1948.

Eram humanistas de formação, estudiosos de Goethe, meio livres-pensadores. Quase messianistas, andavam profetizando um futuro utópico da América; e a confusão aumentou com a influência de estudos místicos, do neoplatonismo e de Swedenborg. Todos esses elementos do transcendentalismo são de origem européia. Assim como a Renascença do mundo greco-latino renovou, no século XV, a vida espiritual da Europa, assim a transplantação de filosofias e poesias européias criou uma nova vida espiritual no ambiente dos puritanos e comerciantes da Nova Inglaterra. Mas a Renascença do século XV também foi uma eclosão de forças novas; e da mesma maneira o transcendentalismo dos europeizados significa ao mesmo tempo uma descoberta da América, um realismo destemido, enfrentando as realidades da vida do Novo Mundo e esperando, com otimismo de utopistas, um futuro ilimitado. Uma Declaração de Independência espiritual.

Os transcendentalistas eram românticos: panteístas sentimentais e estéticos que choravam e jubilavam com o Universo. O elemento americano neles é o otimismo entusiástico que os levou a desprezar as autoridades teológicas do puritanismo, zombar do dogma funesto da predestinação, negar a verdadeira existência do Mal no mundo; já se adivinha a "Christian Science", seita também domiciliada em Boston, cujo grande jornal, *The Christian Science Monitor*, defende até hoje os ideais culturais do transcendentalismo. Boston, a cidade dos *scholars*, foi a ilha na qual os transcendentalistas se reuniram, no mar do materialismo econômico dos comerciantes americanos – esse ambiente que Lenau e Almquist não suportaram. O transcendentalismo também tem sentido político: individualistas cultos pretendem combater a deterioração da democracia americana de Jefferson pela plutocracia; até o agrarismo de Jefferson reaparece na pretensão de basear a sociedade futura em colônias de democracia rural. Os transcendentalistas são intelectuais "déclassés" pelo ambiente. São, todos eles, uns esquisitões: o pastor William Channing, "o nosso bispo" no dizer de Emerson, pacifista e socialista anti-revolucionário; o educador Amos Bronson Alcott, adepto de Boehme e Swedenborg, que acredita na onipotência da educação e cria o "culto da criança", tão tipicamente americano; o teólogo Theodore Parker, "o nosso Savonarola", ocultista kantiano e apóstolo da abolição. George Ri-

pley, outro teólogo, que abandonou a Igreja unitarista, fundou em 1840, com Margaret Fuller e Emerson, o *Dial*, a revista do movimento, e, em 1841, a colônia Brook Farm na qual se cultivaram o anarquismo agrário, a pedagogia pestalozziana e a música de câmara. Enfim veio Albert Brisbane que transformou a colônia em célula comunista conforme os princípios de Fourier. Todos eles herdaram dos antepassados puritanos o zelo apostólico de pregar e agir. Na história da literatura americana conta mais a sua atuação do que o que escreveram. Os escritores do transcendentalismo são os que renunciaram à ação: o individualista Emerson, o anarquista Thoreau.

Emerson[59] é, antes de tudo, o grande educador dos americanos, "the friend and aider of those who would live in the spirit" (M. Arnold). "Viver no espírito" não era porém fácil no ambiente americano, e o pastor unitarista Emerson, suave e amável, precisava de muito otimismo para enfrentar o puritanismo obstinado e de coração duro da Nova Inglaterra. Talvez não tivesse sido capaz de manifestar tanta confiança no futuro espiritual dos Estados Unidos, se não tivesse herdado algo do misticismo visionário dos seus antepassados, que foram sectários menos pacíficos; se não tivesse fortalecido o seu ideal de cultura individualista, aprendido em Goethe, e nas leituras de Plotino e Swedenborg. Emerson está continuamente entusiasmado. O seu ponto de partida é a crítica da vida dos americanos comuns, de uma vida sem ideais e sem sentido espiritual; a eles dirigiu a famosa advertência: "Hitch your wagon to a star!" – e já está no reino celeste dos astros, despreocupado das pequenas misérias lá embaixo, voando ao encontro de novos sóis na via-láctea do progresso espiritual infinito

---

59 Ralph Waldo Emerson, 1803-1882.
Nature (1836); *The American Scholar* (31 de agosto de 1837); *Essays* (1841, 1844); *Poems* (1847); *Representative Men* (1850); *Conduct of Life* (1860); *May Day and Other Poems* (1868); *Society and Solitude* (1870).
G. E. Woodberry: *Ralph Waldo Emerson.* London, 1907.
M. Dugard: *Ralph Waldo Emerson, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1907.
O. W. Firkins: *Ralph Waldo Emerson.* Boston, 1915.
Bl. Perry: *Emerson To-day.* Princeton, 1931.
R. L. Rusk: *The Life of Ralph Waldo Emerson.* New York, 1949.

das almas. Essa fé no progresso é bem americana; e Emerson era bom americano: no meio das suas visões extáticas nunca o abandonou o senso prático, anglo-saxônico. Emerson considerava o mundo como muito jovem – os séculos do passado europeu perderam-se-lhe da vista em face dos séculos americanos por vir – e "the experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet". No fundo, é esta a doutrina de Ranke de que todas as épocas estão igualmente perto de Deus; o historiador alemão tira essa conclusão do profundo respeito ao passado; o pastor americano chega a exigir "novas Bíblias". A revelação teísta do cristianismo já não satisfaz, nem o deísmo seco dos racionalistas; a "Over-Soul" do Universo é "which inspires all men", na religião da democracia americana. Haverá uma nação de grandes homens, como Carlyle os sonhara – Emerson leu Goethe através de Carlyle – e eles transfigurarão o progresso material; "Hitch your wagon to a star!", gritou o otimista Emerson, sem prever que nessa aliança os vagões podiam ser, um dia, mais poderosos do que os astros. Emerson era um grande educador, mas não um bom educador; arranjou uma boa consciência aos grandes capitalistas, cheios de "ideais" e "estrelas". Um "friend and aider", mas não um profeta.

No individualismo de Emerson havia muito egoísmo de *scholar*; foi homem fraco e sem paixões, livresco e contudo não literato. "All men live by truth, and stand in need of expression", dizia; e a expressão não era o seu lado mais forte. Os seus *Essays,* antigamente tão famosos, são leitura atraente; mas são bastante confusos. As suas poesias, às quais certos críticos modernos dão uma importância evidentemente exagerada, são pálidas, sem vida na emoção, sem originalidade no pensamento, sem música no verso. Não é poesia sugestiva. Mas Emerson é um homem sugestivo, e se já tem pouco que sugerir a nós outros, tinha muito que sugerir aos americanos de 1840. O seu discurso de 31 de agosto de 1837, na Harvard University, "The American Scholar", chamado a "Declaração da Independência da inteligência americana", é um documento histórico, testemunho de uma alma nobre. Antes de tudo, Emerson como educador deu um exemplo de independência espiritual: foi um não-conformista sem sectarismo.

Emerson pregou o não-conformismo; Thoreau[60] viveu-o. Retirou-se de Concord para a solidão completa, vivendo com os bichos da floresta, os ventos da primavera, com sol, chuva e neve, como um bárbaro ciclópico, alegre, exuberante, independente. Em *Walden* descreveu com gênio extraordinário de *empathy*, de sentir com a natureza, e com bom humor americano as suas experiências na floresta, experiências de um asceta jocoso e grande poeta da Natureza. Talvez a América não tenha tido poeta maior do que esse poeta em prosa. Mas a sua prosa não é nada "poética"; é duma clareza absoluta (lembram-se as origens francesas de Thoreau), de sabor epigramático. Visto assim é Thoreau o único escritor clássico do Novo Mundo. Apenas se pode objetar que um grego nunca teria pensado em abandonar a civilização e tornar-se bárbaro. Thoreau já foi comparado a um são Francisco, pregando aos bichos, e a comparação estaria certa se Thoreau tivesse tido algo da humildade de um santo católico. Mas Thoreau não era humilde, nem santo, nem católico. Viveu nele o espírito rebelde do protestantismo, de um protestantismo extremado, protestando contra tudo, contra as convenções da sociedade civilizada, contra as leis do Estado policiado, pregando aos bichos e aos homens a desobediência civil, embora não violenta. Thoreau foi leitura preferida do Mahatma Gandhi. Todas as comparações malogram em face dessa natureza protéica, sobretudo a comparação do anarquista Thoreau com o doutrinário da "volonté générale", com Rousseau. Eles se parecem só no motivo íntimo da rebeldia: são dois inadaptados à vida. Rousseau evocou todas as forças da Natureza para fundar uma nova sociedade na qual ele pudesse viver: e será a sociedade do capitalismo. Thoreau retirou-se para as florestas por incapacidade de trabalhar e por aversão contra o pagamento de impostos. Esse grande artista é um protesto vivo contra as ordens estabelecidas do capitalismo.

---

60 Henry David Thoreau, 1817-1862.
Essay on Civil Disobedience (1849); *Walden* (1854); *Excursions* (1863); *The Maine Woods* (1864); *Early Spring in Massachusetts* (1881); *Summer* (1884); *Winter* (1888); etc.
F. B. Sanborn: *Henry David Thoreau.* 2.ª ed. Boston, 1910.
M. Van Doren: *Henry David Thoreau, a Critical Study.* Boston, 1916.
J. B. Atkinson: *Henry David Thoreau, the Cosmic Yankee.* New York, 1927.
H. S. Canby: *Thoreau.* Boston, 1939.
J. D. Krutch: *Henry David Thoreau.* New York, 1948.

Nota-se a impotência do protesto político de Thoreau, assim como a fraqueza vital do protesto religioso de Emerson. Os resíduos puritanos não permitem decisões kierkegaardianas. Ambos, Emerson e Thoreau, sabem evitar as conseqüências extremas; devem a isso a paz das suas almas e a aparência grega do seu estilo, escrevendo Emerson como um Píndaro em prosa e Thoreau como um Epicteto americano. Com esse classicismo começou a famosa "genteel tradition" dos "brâmanes" de Boston e Cambridge: uma civilização de elite, fina e mais ou menos supérflua, como fachada ou superestrutura de uma estrutura econômica menos fina. Um dos transcendentalistas, porém, pecou contra a "genteel tradition", embora enrincheirando-se atrás de um moralismo meio puritano, meio vitoriano: Nathaniel Hawthorne[61]. Era o puritano antipuritano. Na sua obra concentrou-se, como em um foco, toda a herança psicológica do puritanismo, a profunda consciência do pecado recalcado; e a análise psicológica do romancista desvendou o segredo – "Lo! On every visage a Black Veil" – preparando assim a libertação futura. É este o papel histórico de Hawthorne e a interpretação usual da sua obra; interpretação certa, mas incompleta. Os romances de Hawthorne conservam fielmente o aspecto da Nova Inglaterra na primeira metade do século XIX: as casas sombrias com "sete espigões", as modestas igrejas e escolas, pobres árvores numa paisagem desolada, e em cima de tudo isso o olho vigilante de Deus e da Igreja da predestinação. É um mila-

---

61 Nathaniel Hawthorne, 1804-1864.
Twice-Told Tales (1837, 1842); *Mosses from an Old Manse* (1846); *The Scarlet Letter* (1850); *The House of the Seven Gables* (1851); *The Snow-Image and Other Twice-Told Tales* (1851); *The Blithedale Romance* (1852); *Transformation, or the Marble Faun* (1860); *American Note-Books* (1868); etc.
H. James: *Hawthorne.* 3.ª edição. New York, 1887.
M. D. Conway: *Hawthorne.* London, 1890.
G. E. Woodberry: *Nathaniel Hawthorne.* Boston, 1902.
P. E. More: *Shelburne Essays,* vols. I/II. New York, 1904-1905.
L. Dhaleine: *Nathaniel Hawthorne, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1905.
N. Arvin: *Hawthorne.* New York, 1929.
J. Lundblad: *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance.* Cambridge, Mass., 1946.
R. Stewart: *Nathaniel Hawthorne. A Biography.* New Haven, 1948.
M. Van Doren: *Nathaniel Hawthorne.* New York, 1949.
A. S. Reid: *The Yellow Ruff and the Scarlet Letter.* Gainesville, Fla., 1955.
H. H. Waggoner: *Hawthorne. A Critical Study.* Cambridge, Mass., 1955.

gre como o artista Hawthorne sabia transfigurar esse ambiente em lembrança encantadora como de uma casa paterna de todos nós. Mas resistiu ao poder de transfiguração de Hawthorne o ar em torno das casas e dentro dos quartos fechados: o puritanismo, ao qual a Nova Inglaterra deve a honradez moral, a liberdade civil e a atmosfera irrespirável. Sempre há uma força sinistra, "gótica", no fundo dos seus romances. Hawthorne é evidentemente antipuritano. É um moralista, buscando "casos de consciência", revelando motivos subconscientes. Mas não acredita na libertação definitiva. É pessimista como os pastores da sua terra. O calvinismo não conhece o sacramento da Penitência. A penitência é vitalícia como a da Hester Prynne em *The Scarlet Letter*. A vida inteira mal basta para expiar a presença dos maus instintos na alma. E sempre estão presentes, como demonstra o *Marble Faun*, romance puritaníssimo, tanto mais puritano que a tragédia se passa em Roma, descrita aliás com minuciosidade arqueológica. Para onde Hawthorne olha, fosse mesmo para a Itália, descobre ele os casos de consciência, irresolúveis.

Hawthorne era homem culto, grande conhecedor das literaturas estrangeiras; como contemporâneo do romantismo, nada mais natural do que a escolha de formas românticas para tratar aqueles assuntos americanos. Mas essas formas nem sempre serviram bem à intenção de Hawthorne. *The Scarlet Letter* é um romance psicológico; o caso tem suas raízes no puritanismo do século XVII; então, Hawthorne escolheu a forma do romance histórico, à maneira de Walter Scott, para "enterrar definitivamene aquele passado"; mas sua arte evocou-o, revivificando-o para sempre. A maldição – "Maule's curse" no romance *The House of the Seven Gables* – sobreviveu como angústia. É a mesma angústia que inspira os melhores contos de Hawthorne, moldados em E. T. A. Hoffmann, mas algo desfigurados pelo alegorismo. Os romances – de crimes misteriosos no fundo – renovam a tradição do romance "gótico". Mas os dramas que se passam entre essas decorações românticas, são dramas americanos – "something indigenous, something inescapably there", notou Trollope. Hawthorne aproveitou-se da maneira "gótica" só para conseguir um recuo; o ambiente, seja a Nova Inglaterra do século XVII, seja a Roma dos turistas modernos, está descrito com realismo consciencioso, ao passo que o mistério em torno do enredo serve para aliviar a pressão atmosférica – "These matters are delightfully uncertain", diz Hawthorne; a incerteza intencional é o "delight", o encanto dessas obras sombrias em estilo grave, denso, ficando na memória como lembranças e uma

paisagem noturna, "déjà vu" de um sonho distante. *The Scarlet Letter* é, até Henry James, a maior obra de arte da literatura americana.

O fato de se tratar de obras de arte – coisa que o puritanismo não admite – marca o fim próximo do puritanismo. Mas Hawthorne seria um escritor pobre, se a sua importância se limitasse a esse papel histórico. Então, ele seria só um romancista vitoriano de segunda ordem, observando atentamente a realidade, fazendo algumas descobertas menos agradáveis, e submetendo-se afinal ao "compromisso" moral que a "genteel tradition" impunha. Existem, porém, os seus cadernos de notas, entre os quais se destacam os *American Note-Books*. Ali é possível acompanhar a elaboração dos seus esboços, as observações iniciais, a transformação imaginativa, a condensação em símbolos que afinal se tornam mais importantes do que as realidades psicológicas. Com um projeto de conto ou romance, tratando a procura de um elixir que confere a imortalidade, com esse projeto ocupou-se Hawthorne durante anos sem encontrar a forma definitiva. É um símbolo de arte. Hawthorne é, excetuando-se Henry James, o artista mais consciente da literatura americana, o Flaubert da América. *The Scarlet Letter* é a *Madame Bovary* americana; mas de mais pungente seriedade moral. Como Flaubert é Hawthorne um romântico já além do romantismo. Pretendeu denunciar as sombras em seu redor e não conseguiu eliminá-las em si mesmo, porque secretamente as amava. A arte – eis a sua utopia; mas ele a realizou.

Aos transcendentalistas faltava a força de agir, porque a sua fé não era bastante firme. A tempestade idealista acabou em conversas eruditas e espirituosas dos "brâmanes" de Boston e Cambridge, que enfim, resistindo à democratização pela expansão econômica e pelos emigrantes, se tornaram cada vez mais conservadores. Mas fora das salas universitárias e clubes "aristocráticos" reacendeu-se o idealismo dos puritanos, realizando o que aqueles tinham pregado. Como escritores, esses puritanos são muito menos importantes, até medíocres; como documentos humanos, as suas obras ficam, e nem sequer se tornaram ilegíveis. *Uncle Tom's Cabin*, de Mrs. Beecher-Stowe[62] dispensa comentário;

---

62 Harriet Beecher-Stowe, 1811-1896.
Uncle Tom's Cabin (1852); *Dred* (1856); *The Minister's Wooing* (1859); *Oldtown Folks* (1869).
C. Gilbertson: *Harriet Beecher-Stowe*. New York, 1937.
F. Wilson: *Crusader in Crinoline: The Life of Harriet Beecher-Stowe*. Philadelphia, 1941.

cada um conhece o papel histórico, como arma do abolicionismo, desse romance agressivamente sentimental. Mas a autora se compreende melhor depois da leitura dos contos nos quais descreveu, comovida, as cidadezinhas da Nova Inglaterra puritana. Do mesmo modo, a poesia tendenciosa do valente abolicionista Whittier[63] já não interessa; as suas poesias simples e simplistas da vida nova-inglesa, a crítica moderna não é capaz de matar essas peças "antológicas", nem sequer pelo silêncio deliberado, porque constituem parte integral da consciência americana. Mas no momento da Abolição Whittier já estava refutado pelo verdadeiro vencedor da Guerra da Secessão: o capitalismo foi o herdeiro do abolicionismo. A utopia idealista não morreu por isso. Encontrou outro "déclassé", proletário – "The world seems always waiting for its poet" – que foi Whitman.

O estilo poético de Whitman, mesmo abstraindo-se da sua forma, já difere essencialmente de toda poesia americana anterior. A influência que operou essa modificação é a de Victor Hugo. Dentro da poesia de língua inglesa é um caso isolado, assim como não há muitos hugonianos germânicos e eslavos. Em compensação, a poesia de Hugo conquistou todas as literaturas neolatinas, dominando-as inteiramente durante decênios. Mas quem diz Hugo, diz romantismo francês. Aquelas diferenças nacionais só constituem um sintoma, entre outros sintomas, do fenômeno de que o romantismo francês é coisa totalmente diferente do romantismo anglo-germânico.

A diferença logo se revela pelo duplo começo do movimento: em 1820 e em 1830. O primeiro volume de poesias de Lamartine, de 1820, pertence a uma corrente literária que também existe na Inglaterra dos Lake Poets e na Alemanha dos medievalistas. É um romantismo conservador, catolizante e melancólico. Também é conservadora e catolizante a primeira fase de Victor Hugo. Mas esse mesmo Victor Hugo já é, só nove anos depois, o chefe de um

---

63 John Greenleaf Whittier, 1807-1892.
Poems (1838); *Voices of Freedom* (1846); *Poetical Works* (1850); *Snow-Bound* (1866); *Ballads of New England* (1870).
S. T. Pickard: *The Life and Letters of John Greenleaf Whittier.* 2.ª ed. 2 vols., Boston, 1907.
A. Mordell: *Quaker Militant: John Greenleaf Whittier.* Boston, 1933.
W. Bennett: *Whittier, Bard of Freedom.* Chapel Hill, 1941.
J. A. Pollard: *John Greenleaf Whittier.* Boston, 1949.

movimento oposicionista, ao qual Lamartine também aderirá. A data decisiva, a da independência do romantismo francês, é a noite de 25 de fevereiro de 1830, quando se representou, na Comédie Française, *Hernani*. Foi preciso mobilizar toda a mocidade romântica para quebrar a resistência dos "crânios acadêmicos". O jovem Gautier apareceu na platéia, vestindo o famoso "colete rubro" para "épater les bourgeois". A vitória foi ruidosa e completa. Não há, na história do romantismo alemão ou inglês, nada que se possa comparar a essa "bataille d'Hernani". Em vez de subir ao céu uma lua romântica, levantou-se o sol do romantismo francês.

O romantismo francês[64] distingue-se do romantismo anglo-germânico como se distinguem dia e noite: Lamartine, Hugo, Musset, por mais "românticos" que sejam, são "claríssimos" – "Ce qui n'est pas clair, n'est pas français" – em comparação com os "Lake Poets" ou os estudantes de Heidelberg. Os românticos ingleses e alemães são, em geral, evasionistas; os românticos franceses são, em geral, revolucionários que se conservam mais perto da realidade social. Em compensação, os românticos franceses entregam-se com volúpia a excessos da imaginação mais arbitrária, até frisando o absurdo, sem consideração dos limites do elemento fantástico, impostos aos ingleses e alemães pelas tradições medievais e folclóricas que cultivaram. Em relação com essas particularidades do romantismo francês deve estar um fato da cronologia. As datas decisivas do romantismo francês são a publicação das *Méditations poétiques*, de Lamartine, em 1820, e a primeira representação de *Hernani,* de Hugo, em 1830. Quer dizer, o romantismo francês está separado por decênios dos seus precursores "pré-românticos" Rousseau e Chateaubriand; parece depender principalmente de influências estrangeiras. Mas essas influências estrangeiras não estão muito certas. Os inimigos modernos do romantismo na França gostariam de estigmatizá-lo como produto de importação, alheio ao espírito nacional. Mas o que é que eles provam?[65] Que o romantismo anglo-germânico tem a prioridade cronológica, e que, considerando-se as relações literárias internacionais, a literatura francesa não podia deixar de acompanhar certas

---

64 J. Marsan: *La bataille romantique.* 2 vols. Paris, 1912-1925.
M. Souriau: *Histoire du romantisme en France.* 3 vols., Paris, 1927-1928.

65 L. Reynaud: *Le romantisme. Ses origines anglo-germaniques.* Paris, 1926.

modas e aceitar certos assuntos. O byronismo de Hugo e Musset é bastante duvidoso; e nota-se a feição puramente pitoresca do romance histórico francês, alheio às intenções de Scott. Atribui-se grande importância ao livro *De l'Allemagne*, de madame Staël; mas o único romântico francês que é romântico no sentido anglo-germânico, Nerval, descobriu na Alemanha e em si mesmo um romantismo do qual madame de Staël não tinha percebido nada. Os outros, Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, não sabiam a língua alemã; e *Les Burgraves*, de Hugo, revelam, a respeito da Alemanha, conceitos tão estranhos como *Hernani* e *Ruy Blas* quanto à Espanha. Das literaturas estrangeiras fala-se muito nos manifestos do romantismo francês. Mas as doutrinas estéticas do mais famoso desses manifestos, do prefácio de *Cromwell*, de Hugo, são bem particulares: a teoria da mistura de "le grotesque et le sublime" não tem antecedentes no estrangeiro[66]. Os românticos aplaudiram quando Stendhal opôs Shakespeare a Racine; mas Hugo, Vigny e Dumas père não imitaram o teatro elisabetano; e a comédia shakespeariana de Musset, intimamente afrancesada aliás, é um caso individual sem conseqüências literárias. Nem a luta espetacular contra as três unidades pseudo-aristotélicas levou a liberdades cênicas excessivas; quando muito, as inovações consistiram em maior fidelidade histórica das decorações e costumes, coisa que Voltaire já pedira timidamente. Quanto mais tempo passa depois de 1830, tanto mais desaparecem as diferenças entre os românticos franceses e os clássicos do século XVII. A poesia conservou a rima e o alexandrino, modificando-o de uma maneira – no alexandrino ternário de Hugo – que nos parece pouco importante. A linguagem poética torna-se mais metafórica, isso é verdade; mas a eloqüência não desaparece, quase ao contrário. Uma leitura sem preconceitos da poesia romântica francesa, depois de uma leitura de versos clássicos, não repara diferenças muito grandes da entonação e modulação. Nas antologias e nos manuais modernos, a poesia clássica coexiste pacificamente com a poesia romântica[67]. A guerra literária de 1830 parece hoje, sobretudo ao estrangeiro, como uma briga em família.

---

66 M. Souriau: *La Préface de Cromwell.* Paris, 1897.
67 P. Moreau: *Le classicisme du romantisme.* Paris, 1932.

O romantismo francês é bem francês. Mas onde se encontram as suas fontes francesas? Chateaubriand deu-lhe muito, mas justamente ele era realmente um intermediário com a literatura inglesa, se bem que o tipo de René tenha a prioridade cronológica sobre os heróis byronianos. O elemento romântico original de Chateaubriand já está, no germe, em Rousseau. Mas o romantismo francês não é rousseauiano, senão em um ponto: no radicalismo político e social. Parece que esse radicalismo é a diferença essencial que distingue o romantismo francês do romantismo anglo-germânico. Só o romantismo francês criou utopias socialistas; e Hugo foi utopista durante a vida inteira. O utopismo romântico, que existe em outra parte como seita, é na França um movimento literário tão grande que quase se identifica com o romantismo inteiro[68]. Uma das causas do utopismo literário na França é a falta de tradições medievais e folclóricas, destruídas não pela Revolução, mas pelo classicismo do século XVII. Chateaubriand tinha lembrado a Idade Média; mas dela só existiam as catedrais. Não é convincente a tese de Jacoubet, conforme a qual a edição das poesias provençais por François Raynouard (1816/1821) e a reedição das versões de romances de cavalaria do comte de Tressan (1823) teriam exercido influência decisiva sobre o romantismo[69]; e da suposta influência de Joseph Michaud, autor de uma *Historie des Croisades* (1812/1825), não vale a pena falar. A "Idade Média" dos românticos franceses é uma deformação, às vezes caricatura, dos medievalismos estrangeiros; é mera moda literária.

Nesta altura já é possível fazer uma distinção mais exata entre as diferentes influências estrangeiras. Um critério é fornecido pelo teatro. Lamartine, que era um "Lake poet" francês, fez só uma tentativa dramática: mas o seu *Saul* (1818) estava inspirado na tragédia classicista de Alfieri. O teatro de Vigny, admirador sincero de Shakespeare, foi outro fracasso; menos *Chatterton*, que é um dramalhão tendencioso, embora não sem valores líricos. Musset não escreveu para o teatro real; o êxito, mais tarde, dos "Proverbes" pertence à história da poesia, se bem que poesia em prosa.

---

68 R. Picard: *Le romantisme social.* New York, 1944.
D. O. Evans: *Social Romanticism in France.* Oxford, 1952.

69 H. Jacoubet: *Le comte de Tressan el les origines du genre troubadour.* Paris, 1923.
H. Jacoubet: *Le genre troubadour et les origines du romantisme.* Paris, 1929.

Hugo e Dumas père, assim como os seus atores principais, Frédérick Lemaître[70], Bocage, madame Dorval, não tinham aprendido a arte cênica em Shakespeare, mas no "mélodrame", isto é, no dramalhão dos teatros dos subúrbios parisienses, nas peças menos românticas do que romanescas de Guilbert Pixérécourt e Ducange[71]. Aí está a fonte nacional do "pitoresco" e "arbitrário" no teatro romântico francês, e até a da teoria do "grotesque et sublime". Nota-se o elemento pitoresco e melodramático na historiografia de Michelet. E esses melodramaturgos Hugo e Michelet são, ao mesmo tempo, os grandes utopistas. Aplicando-se a famosa distinção de Coleridge entre "fancy" e "imagination" pode-se afirmar que os chamados "excessos arbitrários" do romantismo, sobretudo em Hugo e Michelet, os dois grandes utopistas e representantes da "fancy", são mais raros em Lamartine, que se dedica à política só depois de ter publicado as suas obras poéticas mais importantes, e nos apolíticos Vigny, byroniano autêntico, e Musset, pseudobyroniano, que deu vivas ao "mélodrame où Margot a pleuré", mas não escreveu melodramas. Essa distinção desmente a unidade do romantismo francês. O que geralmente é chamado assim, é obra de Hugo e Michelet e dos que lhes seguiram o caminho; Lamartine, Vigny, Musset pertencem a outras correntes; e Nerval, do ponto de vista da história literária, não é francês.

O romantismo francês, nesse sentido mais estreito, é utopista como o de Shelley, de Almquist e dos transcendentalistas americanos; Almquist estava diretamente sob a influência de Hugo, e os descendentes poéticos de Shelley e Emerson também eram hugoanos; Swinburne e Whitman. Mas na Inglaterra e América trata-se de pequenos grupos. Na França, os utopistas "déclassés" constituem uma classe da sociedade. Com efeito, a utopia francesa de antes de 1848 é pré-socialismo pequeno-burguês. Contra a Restauração bourbônica, a burguesia liberal e a pequena-burguesia democrática ainda estiveram unidas; mas a vitória da burguesia liberal pela revolução de julho de 1830 já significou ao mesmo tempo a derrota da pequena-burguesia democrática. Desfez-se a aliança. E no mesmo ano de

70 R. Baldick: *La vie de Frédérick Lemaître.* Paris, 1961.

71 P. Ginisty: *Le mélodrame.* Paris, 1911.
A. Lacey: *Pixérécourt and the French Romantic Drama.* Toronto, 1928.

1830, o romantismo, até então palidamente católico e monárquico, desfralda a bandeira da revolução da literatura e da política. Eis o sentido social da "bataille d'Hernani", que precedeu de quase meio ano o acontecimento político; fenômeno freqüente na história das "superestruturas" que não obedecem ao toque do relógio político.

A grande figura de transição é Michelet[72], o Hugo da prosa. Michelet é um escritor de primeira ordem, um dos maiores da literatura francesa. Viu os acontecimentos do passado como uma visão ou alucinação, como cenas simbólicas do grande drama da história francesa, e descreveu-as não como testemunha, mas como visionário, com muita imaginação e algo de "fancy". A "résurrection intégrale" do passado, esse objetivo das suas atividades historiográficas, não é um resultado acessível à ciência; exige mesmo a colaboração da poesia; e Michelet era sobretudo um poeta sincero, apaixonado pelos seus ideais democráticos de um pequeno-burguês parisiense, filho de um proprietário de oficina tipográfica, arruinado pelas leis da ditadura napoleônica. Michelet não era capaz de mentir. Por isso é significativo que conseguiu a "réssurrection intégrale" só naquela parte da sua obra que trata da Idade Média; a partir de 1789, transforma-se em "história política", isto é, vira tendenciosa e até panfleto. Em certo sentido, muito particular, Michelet é medievalista. Mas a sua Idade Média não é a pitoresca dos discípulos de Walter Scott, nem a Idade Média feudal-católica dos românticos reacionários, e sim a época na qual o povo da França estava unido em torno de ideais comuns – uma Idade Média das grandes massas populares, da "volonté générale" rousseauiana. Uma Idade Média heróica e democrática, como a época dos heróis na *Scienza nuova* de Vico, que Michelet traduziu. A História de Michelet é fenômeno coletivo, visto

---

72 Jules Michelet, 1798-1874.
Histoire de France, depuis les origines jusqu'à la Renaissance (1833-1844); *Le Peuple* (1846); *Histoire de la Révolution française* (1847-1853); *Histoire de France, depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution* (1855-1867); *L'Amour* (1858); *La Femme* (1859); *La Mer* (1861); *La Bible de l'humanité* (1864); *La Montagne* (1868); etc.
G. Monod: *La vie et la pensée de Jules Michelet.* Paris, 1924.
J.-M. Carré: *Michelet et son temps.* Paris, 1926.
J. Guéhenno: *L'Évangile éternel. Étude sur Michelet.* Paris, 1927.
L. Febvre: *Michelet.* Paris, 1946.

através de um temperamento romântico, melodramático, de um descendente de jacobinos. A evolução é exatamente a de Hugo – do medievalismo à Terceira República – e coincide, no ponto crítico, com a apostasia de Lamennais[73], abandonando a Igreja e transformando o tradicionalismo, quer dizer, o coletivismo religioso, em coletivismo democrático e socialista. Mas será um socialismo romântico, utópico.

Victor Hugo[74] é um colosso que desafia as definições:

> "Est-ce le Dieu des désastres,
> Le Sabaoth irrité,
> Qui lapid avec des astres
> Quelque soleil révolté?"

Colosso indefinível, isso não quer dizer que Hugo seja o maior de todos os poetas nem o maior dos poetas franceses, embora muitos gostassem

---

73 Cf. "Origens do romantismo", nota 50.

74 Victor Hugo, 1802-1885. (Cf. "Romantismos de evasão", nota 63.)
Han d'Islande (1823); *Odes et ballades* (1826); *Cromwell* (1827); *Les Orientales* (1829); *Le dernier jour d'un condamné* (1829); *Hernani* (1830); *Les Feuilles d'automne* (1831); *Marion Delorme* (1831); *Nôtre-Dame de Paris* (1831); *Le Roi s'amuse* (1832); *Lecrèce Borgia* (1833); *Marie Tudor* (1833); *Les Chants du crépuscule* (1835); *Angelo* (1835); *Les Voix intérieures* (1837), *Ruy Blas* (1838); *Les Rayons et les ombres* (1840); *Les Burgraves* (1843); *Douze discours* (1851); *Les Châtiments* (1853); *Les Contemplations* (1856); *La Légende des Siècles,* I (1859); *Les Misérables* (1862); *Les Chansons des rues et des bois* (1865); *Les travailleurs de la mer* (1886); *L'Homme qui rit* (1869); *L'Année terrible* (1872); *Quatre-vingt-treizé* (1873); *La Légende des Siècles,* II (1877); *L'art d'être grand-père* (1877); *Le Pape* (1878); *La Pitié suprême* (1879); *L'Ane* (1880); *Les Quatre vents de l'esprit* (1881); *Torquemada* (1882); *La Légende des Siècles,* III (1883); *Toute la lyre* (1888-1893).
P. Stapfer: *Victor Hugo et la grande poésie lyrique en France.* Paris, 1901.
P. e V. Glachant: *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo.* 2 vols., Paris, 1902-1903.
D. Saurat: *La religion de Victor Hugo.* Paris, 1929.
A. Bellessort: *Victor Hugo. Essai sur son oeuvre.* Paris, 1929.
F. Gregh: *L'oeuvre de Victor Hugo.* Paris, 1933.
P. Berret: *La Légende des siècles.* Paris, 1935.
E. M. Grant: *The Career of Victor Hugo.* Cambridge, Mass., 1945.
G. Froment-Guyesses: *Victor Hugo.* 2 vols., Paris, 1948.
J. B. Barrère: *La fantaisie de Victor Hugo.* 3 vols., Paris, 1949-1960.
P. Souchon: *Victor Hugo, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1952.

desses superlativos. Hugo é o maior mestre da língua; com os seus recursos inesgotáveis de imagens, rimas, crescendos, antíteses, trocadilhos, onomatopéias, sonoridades, ele sufoca, hipnotiza o leitor, que só depois da leitura, como depois de um sonho, se lembra que não sabe bem de que o poeta falava. É uma arte puramente emocional, que não pode ser definida por meio de fórmulas de conteúdo lógico. A arte de Hugo é capaz de arrancar admiração e repulsa ao mesmo tempo. "De beaux vers, d'admirables vers... d'une extrême beauté – et même de qualité particulièrement rare, mais d'une beauté presque uniquement verbale et sonore. On n'imagine rien de plus creux, de plus absurde, ni de plus splendide", julga André Gide; e em outro lugar confessa, com respeito às *Orientales*: "Mon ravissement rejoint celui de mon enfance; il me suffit de relire nombre de ces poèmes pour le savoir encore par coeur."

Hugo é especificamente francês. Com exceção de certos grupos e de certas nações, das quais será preciso explicar a adesão, o mundo fora da França adotaria a definição de Hugo, dada por Nietzsche: "Um farol no mar do absurdo." Nesse mar, é preciso orientar-se, e isso não é fácil porque a Obra de Hugo é um Universo literário, compreendendo todos os gêneros. Mas Hugo parece sempre poeta lírico. E basta a simples enumeração das principais peças líricas para armar-se com admiração contra aversões e indiossincrasias: "Les Dijins", "Navarin", nas *Orientales*; "Ce qu'on entend sur la montagne", "La pente de la rêverie", "Pour les pauvres", "La prière por tous", nas *Feuilles d'automne*; "Dicté après juillet 1830", "A la colonne", "Dans l'église de***", nos *Chants du crépuscule*; "A Virgile", "La vache", "Soirée en mer", "A Olympio", nas *Voix intérieures*; "Tristesse d'Olympio" e "Oceano Nox", em *Les Rayons et les ombres*; "La statue", "A Villequier", "Paroles sur la dune", "Ibo", "Ce que dit la bouche d'ombre", nas *Contemplations*; "Ordre du jour de Floréal", "Le chêne du parc détruit", "Saison des semailles", "Célébration du 14 juillet dans la forêt", "Au Cheval", nas *Chansons des rues et des bois*. Esta poesia não será o gosto dos que amam a poesia popular em *lieds* curtos, nem ao gosto dos que amam a poesia da inteligência. Hugo não dispõe do lirismo de Villon nem do lirismo de Baudelaire. A sua poesia é "lírica" no sentido de Píndaro, poeta da "grande inspiração", até na sátira; nunca a inspiração de Hugo foi mais imediata do que na sátira política dos *Châtiments*, onde encontrou

as expressões e as rimas mais pungentes. O nosso conceito de poesia lírica, hoje, é algo diferente; exclui o elemento narrativo, a eloqüência, a fábula, o epigrama, o panfleto rimado. Hugo é poeta de uma época na qual ainda não havia aquelas distinções rigorosas. Em compensação, é sempre lírico, em todos os gêneros, até nos discursos políticos; e os grandes discursos da jornada parlamentar de 1849 mereceriam ser tão conhecidos como aquelas poesias. Assim como o lirismo de Hugo lhe invade a eloqüência, assim a sua eloqüência invade-lhe a poesia, abolindo, mais uma vez, todas as fronteiras entre os gêneros.

Quanto à abolição dos gêneros, a praxe francesa ia mais longe do que a teoria dos românticos alemães, de modo que nem os elementos principais e contraditórios da poesia de Hugo – o elemento pitoresco e o elemento intimista – estão bem separados. Com isso se toca a questão das eventuais influências estrangeiras em Hugo. Existem; mas são de importância reduzida. De Walter Scott veio o gosto do pitoresco, em *Nôtre-Dame de Paris*; e este romance, com seu vivíssimo panorama da Paris medieval, é mesmo mais pitoresco do que qualquer obra do escocês; mas é tanto menos histórico. Nos grandes romances "sociais", o pitoresco está ligado ao sentimentalismo, que descende de Rousseau. O produto foi mesmo, nos *Misérables*, o maior romance "cinematográfico": a história de Jean Valjean nunca deixará de empolgar os leitores semicultos; para os outros, a generosidade dos sentimentos e a abundância de "grandes cenas" não chega a fazer esquecer a imensa ingenuidade do grande escritor, que parece ignorar a realidade. De Byron vieram certos "états d'âme" passageiros; o gesto de Byron, Hugo só o adotou para transformá-lo em atitude muito diferente, de tribuno. Doutro lado, o intimista Hugo, o poeta da família e da criança, tem fontes exclusivamente francesas, no idílio e drama burgueses do século XVIII, em Diderot, na pintura de Greuze. Francês é o humanismo poético de Hugo, poeta virgiliano – relacionar-lhe a poesia com a da Plêiade foi o golpe de mestre do crítico Sainte-Beuve; e se este se recusou a acompanhar a evolução posterior da poesia de Hugo, foi porque Hugo evoluiu, conseqüentemente, da poesia renascentista para outra da qual não existia exemplo na tradição francesa. A grande poesia de Hugo é barroca; encheu, de uma vez, a lacuna que existe na história da poesia francesa entre a Plêiade e Chénier. Hugo representa, por si só, épocas inteiras da literatura

francesa. O seu imenso monólogo lírico durante 60 anos foi expressão da alma coletiva da França, assim como Michelet a viu em alucinações historiográficas.

> "Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
> Mit au centre de tout comme un écho sonore."

Hugo é a voz da França. Aplica-se-lhe o verso que ele dizia, embora em situação diferente:

> "Et s'il n'en reste qu'un, je serais celui-là!"

A harmonia entre a voz de Hugo e a voz da França não é um fenômeno de todos os tempos. Conforme as definições já dadas do romantismo francês, aquela harmonia entre o poeta e a nação deve ter raízes na ordem (e na desordem) social da França do seu tempo. Os sintomas disso são freqüentes na obra de Hugo. A poesia intimista de família não é a única coisa que o liga à literatura burguesa do século XVIII. O seu teatro, sublime e grotesco, bombástico e careteante, vem da mesma fonte, através do melodrama de Pixérécourt e Ducange; e acabou logicamente na ópera: *Hernani*, *Le Roi s'amuse* e *Lucrecia Borgia* sobrevivem pela música de Verdi e Donizetti. Fala-se sempre das belezas líricas do teatro de Hugo. Mas na representação da atmosfera histórica – anacrônica mas eficiente – em *Ruy Blas* e sobretudo nos *Burgraves*, essas belezas são de um grande poeta épico; e a análise desse fato servirá para continuar a discussão das bases sociais da literatura de Hugo.

Quase sempre as poesias líricas de Hugo se ressentem do defeito de um tamanho excessivo; revelam a tendência para a epopéia. *La Légende des Siècles* é sem dúvida a obra principal de Hugo, o Michelet da poesia e o único poeta épico autêntico em língua francesa – mais uma vez, enchendo uma lacuna da história literária da França. Stevenson interpretou-lhe também os romances – que não são romances no sentido moderno da palavra – como epopéias em prosa: realmente, as qualidades de *Nôtre-Dame de Paris* são principalmente poéticas. Hugo, poeta épico, é um poeta "primitivo" em pleno século XIX, poeta da época homérica, na qual todos os gêneros literários se confundiram na epopéia. Até o elemento de "frescura virgiliana" na sua lírica é mais espontâneo, mais "primitivo", do que no

romano requintado e algo decadente. No mesmo sentido, Hugo transformou o grande gesto aristocrático de Byron em atitude menos aristocrática de vate, inspirado para "faire flamboyer l'avenir". Não era posse de literato vaidoso. Sabe-se que Hugo era ocultista convencido – "Ce que dit la bouche d'ombre" é um poema teosófico; muito do que parece absurdo na poesia de Hugo precisa ser encarado como conseqüência da fé do poeta na realidade transcendental das suas metáforas.

> "Ebloui, haletant, stupide, épouvanté,
> Car il avait au fond trouvé l'éternité."

Hugo é um vate autêntico; daí a distância enorme, como de milênios, que o separa da "poésie pure" moderna. Esse "primitivismo" de Hugo em pleno século XIX é um fenômeno social. Diz-se que ele democratizou a linguagem da poesia francesa –

> "Le mot...
> N'était que caporal, je l'ai fait colonel";

a literatura de Hugo é a nova literatura de uma nova sociedade na França. Se o seu estilo poético é barroco, é um Barroco do século XIX, um Barroco democrático que não pode ser definido melhor do que pelas restrições críticas de Sainte-Beuve em *Mes poisons*: "J'appelle les puissances de Hugo des puissances à la fois puériles et titaniques... Tous les défauts de Victor Hugo sont compris dans ceci: Âme grossière de barbare énergique et rusé qui a passé par le Bas Empire." O Império pelo qual Hugo passara fora o de Napoleão III, e o seu caminho levou-o para a Terceira República da qual ele se tornou poeta oficial. É um grande plebeu; com ele, a literatura francesa começa de novo. É um *ricorso* no sentido de Vico, uma rebarbarização, mas

> "L'humanité se lève, elle chancelle encore,
> Et, le front baigné d'ombre, elle va vers l'aurore."

A "aurore" é tão significativa como o verbo "chanceller". Hugo, poeta da democracia republicana, da pequena-burguesia parisiense, é utopista jacobino, como Michelet. "Les utopies cheminent sous terre", diz

Hugo nos *Misérables*, romance que é a epopéia meio sublime, meio subliterária do radicalismo populista e: "Ajustez mathématiquement le salaire au travail... démocratisez la propriété non en l'abolissant, mais en l'universalisant." É a linguagem de Proudhon, ou antes da democracia pequeno-burguesa da futura Terceira República. Hugo encontrou uma ressonância enorme: os franceses, em geral, consideram-no como o maior dos poetas. A crítica não é tão unânime, e Thibaudet observou bem que Hugo tem mais "situation" do que "présence". Contudo, Hugo está sempre presente na França; na poesia pitoresca ou intimista dos parnasianos; no *frisson* de Baudelaire perante as "correspondances" místicas no Universo; no modernismo alucinado de Verhaeren; na poesia social e nos novos "Misérables" de Romains; na poesia visionária e ocultista dos surrealistas. Fora da França, adoram-no os eloqüentes como Swinburne e os utopistas como Whitman; e sobretudo os "latinos", no sentido mais amplo da palavra, os povos de estrutura social parecida com a da França no século XIX, industrialmente atrasados e lutando pela democratização pequeno-burguesa: daí a presença de Hugo entre os italianos de Carducci, os espanhóis de Núñez de Arce, os portugueses de Guerra Junqueiro, e entre os latino-americanos. Para todos eles, a poesia de Hugo continua

"Cette faucille d'or dans le champs des étoiles."

Não é fácil descrever a influência de Hugo, porque ela se mistura com influências byronianas; e porque revela tendências em parte para o parnasianismo, em parte para a poesia revolucionária. Os franceses seguiram, em geral, o caminho de Gautier[75]; começando com o romantismo byroniano de *Albertus*; recebendo as influências da poesia pitoresca de Hugo; e moderando-se cada vez mais, até o portador do famoso colete rubro na noite de "bataille d'Hernani" chegar ao parnasianismo dos *Émaux et Camées*. Assim Bouilhet[76], poeta parnasiano "científico", e amigo de Flau-

75 Cf. "O fim do romantismo", nota 33.

76 Louis Bouilhet, 1829-1869.
Les Fossiles (1854); *Madame de Montarcy* (1856); *Dernières chansons* (ed. por Flaubert, 1872).
L. Letellier: *Louis Bouilhet, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1919.

bert; mas ainda em 1856 dera uma tragédia romântica em estilo de Hugo, para se dedicar depois ao "l'art pour l'art".

O romantismo no mundo latino inteiro, que é em grande parte um romantismo hugoniano[77], é antes revolucionário. Agora, os patriotas já não são sofredores passivos como foi o infeliz Silvio Pellico[78], dramaturgo menor que deve a glória poética aos oito anos de dura prisão, nos cárceres austríacos. Agora os poetas viram heróis, e os heróis viram poetas: isto é, poetas hugonianos. A figura mais hugoniana da Europa por volta de 1850 era Mazzini[79], o fundador da "Giovane Itália" e lutador incansável pela República Federativa Italiana; o seu lema "Dio e Popolo" é tão hugoano como o seu gesto profético e o estilo das suas proclamações. Todos os seus partidários, Guerrazzi sobretudo, eram hugonianos; mas o maior entre eles, Carducci, tornou-se clássico e parnasiano, sem renegar nunca a admiração por Victor Hugo.

Na Espanha, o romantismo fora introduzido pelos liberais que se exilaram na França e voltaram com novidades literárias. A poesia pitoresca do duque de Rivas já estava algo influenciada pela primeira fase de Hugo; e a leitura das *Orientales* perturbou por completo a cabeça de Arolas[80], padre que se dedicou a descrições voluptuosas de haréns orientais; mas é preciso admitir a originalidade relativa desse hugoano, distinguindo-se pela sensualidade afro-ibérica. Depois veio a nota patriótica, o hugonianismo de "panache", em Ruiz Aguilera[81]; os seus *Ecos nacionales* são um dos livros de poesia mais populares em língua espanhola, e nas *Elegías* pela

---

77 A. Farinelli: *Il romanticismo nel mondo latino.* Torino, 1927.

78 Silvio Pellico, 1789-1854.
Francesa da Rimini (1814); *Le mie prigioni* (1832).
R. Barbiera: *Silvio Pellico.* Milano, 1926.

79 Giuseppe Mazzini, 1805-1872.
G. Salvemini: *La formazione del pensiero mazziniano.* Firenze, 1910.
N. Sapegno: *Mazzini.* Roma, 1945.

80 Juan Arolas, 1805-1849.
Poesias caballerescas y orientales (1840).
J. R. Lomba: *El padre Arolas, su vida y sus versos.* Madrid, 1898.

81 Ventura Ruiz Aguilera, 1820-1881.
Ecos nacionales (1849); *Elegias* (1862); *Leyenda de Nochebuena* (1872).

morte de seu filho fez poesia intimista à maneira de Hugo, pai de família. Mas o maior hugoniano da Espanha, Núñez de Arce, já é parnasiano. Um observador checo mencionaria, nessa altura, o nome do grande parnasiano checo Jaroslav Vrchlický, que traduziu para a sua língua quase toda a obra poética de Hugo.

Em quase todos esses poetas coexiste a influência de Byron com a de Hugo. Sobretudo na poesia das nações latinas entre 1830 e 1880, a competição entre Byron e Hugo é um fenômeno geral, e o antagonismo é significativo: o elemento byroniano, aristocrático, corresponde a atitudes reacionárias em matéria política, enquanto o elemento hugoano exprime reivindicações revolucionárias. Apenas é preciso observar que muitos byronianos não sabiam a língua inglesa, recebendo Byron através das poesias byronianas de Lamartine, Musset e do próprio Hugo na sua primeira fase. A luta entre Byron e Hugo manifesta-se na emigração polonesa em Slowacki, byroniano como poeta evasivo, hugoano como radical e visionário. A luta continua na alma do grande poeta húngaro Vörösmarty[82], pessimista profundo e patriota extático. Os seus poemas narrativos distinguem-se da poesia byroniana pelo brilho musical da língua. Influência francesa também se manifesta no colorido espanhol da sua comédia lírica *Csongor e Tünde*, que lembra os "Proverbes" de Musset. Mas nas poesias patrióticas é o húngaro um grande orador lírico, como Hugo. Em Vörösmarty havia lutas íntimas, complicações trágicas; e não chegou a ver a libertação da sua pátria. Um caso semelhante na Alemanha resolveu-se de maneira tipicamente alemã; Freiligrath[83] era romântico nato, e a tendência do romantismo alemão para reunir a literatura uni-

---

82 Mihályi Vörösmarty, 1800-1855.
A Fuga de Zalan (1825); *Cserhalom* (1827); *Csongor e Tünde* (1831); *Os Castelos Vizinhos* (1831); *O Velho Cigano* (1854); etc.
P. Gyulai: *Vörösmarty.* Budapest, 1886.
I. Kont: *Un poete Hongrois, Michel Vörösmarty.* Paris, 1903.
D. Thót: *Vörösmarty Mihályi.* Budapest, 1957.

83 Ferdinand Freiligrath, 1810-1876.
Gedichte (1838); *Ein Glaubensbekenntnis* (1844); *Ça ira* (1846); *Neuere politische und sociale Gedichte* (1849-1850).
E. G. Gudde: *Freiligraths Entwicklung als politischer Dichter.* Berlin, 1922.

versal em traduções alemães encontrou nele um colaborador infatigável e virtuoso. Spencer, Burns, Tennyson, Longfellow e Byron eram os seus favoritos; e traduziu todo Hugo. As suas primeiras poesias, cheias de desertos, leões e sultões são uma cópia das *Orientales*; mas recusou-se expressamente a tomar partido nas lutas políticas do dia, atitude pela qual o "Hugo alemão", como lhe chamaram, foi muito atacado. Quanto mais se aproximava, porém, a tempestade de 1848, o "Hugo alemão" tornou-se realmente um pequeno Hugo; as suas poesias políticas, de tendência radicalmente democrática, são a poesia mais eloqüente em língua alemã. Freiligrath pagou caro; esteve exilado durante 20 anos. Era um intelectual alemão, e conforme os destinos da história alemã o Estado resolveu por ele o problema. Bismarck conseguiu realizar a unidade nacional, que os democratas não conseguiram em 1848, e o velho "Hugo alemão" voltou para a Alemanha como poeta patriótico.

A luta secreta entre as influências de Byron e de Hugo tornou-se manifesta na Noruega, então ligada pela língua literária à Dinamarca e pela dinastia à Suécia. A famosa Constituição do 17 de maio de 1814, "a mais democrática na Europa", era na verdade muito liberal, mas nada democrática; deu o poder inteiro às duas classes dos funcionários públicos e dos grandes comerciantes, fortemente apoiados na união dinástica do país com a Suécia. Os democratas exigiram o poder para os pequenos intelectuais e os camponeses e a independência completa, uma Noruega livre das influências políticas suecas e das influências literárias dinamarquesas; enquanto para os liberais essa independência teria significado um desastre cultural: a Noruega, separando-se da Europa. O chefe intelectual dos liberais era Welhaven[84], romântico à maneira dinamarquesa e alemã, poeta descritivo da paisagem nórdica, autor de baladas no estilo de Schiller. Só uma crítica muito penetrante descobriu nesse burguês de costumes aristocráticos os vestígios de intensa leitura de Byron: a sua balada mais famosa, *Eivind Bolt*, é uma versão nórdica do *Mazeppa* de Byron. O seu grande adversário Wer-

---

84 Johan Sebastian Welhaven, 1807-1873.
Digte (1839); *Nyere Digte* (1845); *Reisebilleder og Digte* (1851); *Skildringer* (1860).
G. Gran: *Johan Sebastian Welhaven.* Oslo, 1922.
I. Handagard: *Johan Welhaven, liv og digtning.* Oslo, 1926.

geland[85] é, entre todos os poetas da época fora da França, a figura que mais se parece com Victor Hugo: partidário entusiasmado dos princípios de 1789, pretendeu escrever uma Epopéia da Humanidade, uma Bíblia Republicana. Viveu num estado de inspiração permanente; falava, como o seu adversário, de Byron e Schiller, interpretando-os, com equívoco evidente, como poetas jacobinos. Mas a língua, pouco culta, não dava para poesia hugoniana; Wergeland escreveu em metros livres, torrenciais e abundantes, aproximando-se estranhamente de Whitman. A luta patética entre Wergeland e Welhaven com respeito aos problemas máximos do país colocou a literatura no centro da vida nacional, assim como Hugo o teria desejado. Girava toda a vida pública em torno do teatro e das casas editoriais. Eis a chamada "poetocracia" na Noruega, preparando o advento de uma grande literatura. Os sucessores imediatos de Welhaven e Wergeland serão Björnson e Ibsen.

Mais uma feição característica do hugonianismo latino merece atenção: o anticlericalismo furibundo, aliado ao republicanismo, ou ao positivismo político, ou ao anarquismo socializante. Assim o italiano Giovani Bovio[86], pensador confuso e orador vigoroso, autor de dramas filosóficos nos quais cada frase é uma "visão histórica". A ala positivista está representada pelo polígrafo português Teófilo Braga[87], poeta de *Folhas Verdes* e *Torrentes*, historiador literário mais volumoso do que exato, grão-mestre do positivismo português e duas vezes presidente da República. Nas *Miragens Seculares*

---

85 Henrik Arnold Wergeland, 1808-1845.
Digte (1829); *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830); *Nyere Digte* (1883); *Joedinden* (1844); *Den engelske Lods* (1844); *Mennesket* (1845); etc.
H. Koht: *Henrik Wergeland.* Oslo, 1908.
H. Moeller: *Henrik Wergeland.* Kjoebenhavn, 1915. (2.ª edição, 1947).
H. Beyer: *Henrik Wergeland.* Oslo, 1946.

86 Giovanni Bovio, 1837-1903.
Sommario della storia del diritto in Italia (1884); *Socrate* (1902); *Opere drammatiche* (*Cristo alla festa di Purim, San Paolo, Leviatano;* 1904); etc.
A. Carlini: *La mente di Giovanni Bovio,* Bari, 1914.

87 Teófilo Braga, 1843-1924.
Folhas Verdes (1859); *Visão dos Tempos* (1864); *Tempestades Sonoras* (1864); *Torrentes* (1869); *Miragens Seculares* (1884); *História da Literatura Portuguesa* (20 vols., 1870-1892); *As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa* (1892); etc., etc.
H. do Prado Coelho: *Teófilo Braga.* Lisboa, 1921.

pretendeu melhorar a *Légende des Siècles*, pouco sistemática na verdade, por meio de um esquema positivista. O que não se pode negar em Guerra Junqueiro[88] é o domínio da língua portuguesa manejada com eloqüência torrencial e recursos de rimador inesgotáveis. A coleção lírica *Os Simples* é menos popular do que pretende e parece; antecipa a música verbal simbolista e não é nada desprezível. Mas os famosos poemas narrativo-tendencioso-didáticos, hugonianíssimos, são obras-primas de confusão retumbante, e por isso mesmo acertaram o gosto do público. Nem a crítica implacável de Antônio Sérgio conseguiu destruir a fama do poeta que causou ao gosto literário em Portugal prejuízos incalculáveis. Além da fronteira portuguesa, o galego Curros Enríquez[89] era da mesma estirpe, ele também poeta apreciável quando sem ares de apóstolo. Em língua castelhana e em prosa, o romancista Blasco Ibáñez era o último hugoniano ibérico. Mas "último" refere-se só à península. Na América Latina o utopismo poético de Victor Hugo continuava e não se sabe quantas vezes ressuscitará de novo, porque é a expressão de problemas sociais ainda não resolvidos. No caso não se trata de uma classe "déclassée", mas de nações inteiras, continuando-se a luta da democracia pequeno-burguesa contra oligarquias mais ou menos liberais. O romantismo hugoniano na América Latina desempenha uma função histórica.

Apesar de a influência de Hugo na América Latina ser enorme, maior do que em qualquer outra parte, hugonianismo e romantismo latino-americanos não são idênticos[90]. Durante decênios preferiam-se Byron, Espronceda, Zorilla – Byron evidentemente em tradução francesa; e Hugo

---

88 Abílio Guerra Junqueiro, 1850-1923.
A Morte de D. João (1874); *A Velhice do Padre Eterno* (1885); *Os Simples* (1892).
Ant. Sérgio: "O Caprichismo Romântico na Obra do Sr. Junqueiro". (In: *Ensaios,* vol. I, Rio de Janeiro, 1920.)
Fid. de Figueiredo: *História da Literatura Realista* (cap. III). Lisboa, 1924.
P. Hourcade: *Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans son oeuvre.* Paris, 1932.

89 Manuel Curros Enríquez, 1851-1908.
Aires da miña terra (1880); *O divino sainete* (1888).
C. Barja: "En torno al lirismo gallego del siglo XIX". (In: *Smith College Studies in Modern Languages,* VII/2-3, 1926.)

90 E. Carillo: *El Romantismo en la América Hispánica.* Madrid, 1959.

só era o ídolo dos românticos mais avançados. O seu domínio tornou-se absoluto quando o hugonianismo cessara de constituir um perigo para a ordem estabelecida; quando os intelectuais pequeno-burgueses se podiam aliar, como funcionários e diplomatas, à classe dirigente. Então, Hugo foi promovido a poeta oficial do "modernismo".

No começo, a literatura da "direita" podia apresentar um Hugo apolítico: o religioso, o intimista, eventualmente o erótico como o tinha visto o padre Arolas e como o viu o mexicano Manuel María Floes (*Pasionarias*, 1822). O ditador da instrução pública no Chile, o grande humanista Andrés Bello[91], deu da *Prière pour tous* uma famosa versão livre, *Oración por todos*. E o poeta católico José Antonio Calcaño (1827-1894), membro de uma grande família de políticos venezuelanos, imitou com certa felicidade a poesia intimista, familiar, de Hugo. Mas essas coisas encontraram-se melhor em Zorrilla e outros espanhóis; e para o verniz romântico bastava um pouco de Espronceda e um pouco de Byron em tradução francesa; quanto à poesia erótica, enfim, foi completa a vitória de Bécquer. A influência da literatura espanhola, apoiada pelas classes conservadoras, era o grande obstáculo da repercussão de Hugo. No entanto, discípulo de Hugo foi o colombiano José Eusebio Caro[92], homem austero e de formação classicista, que se revela romântico pelos temas ("En boca del último Inca", "La liberdad y el socialismo", "El hacha del proscripto") e pela virtuosidade métrica.

"El nido de condores" do hugoanismo americano era a Argentina, ou antes uma Argentina fora da Argentina, a famosa "generación de los proscriptos": os intelectuais exilados em Montevidéu e no Chile, combatendo a ditadura de Rosas[93]. O iniciador do movimento era Esteban Echeverría[94], que fundou em 1837 a Associación de Mayo, escrevendo-lhe o programa,

---

91 Cf. "O último classicismo", nota 89.

92 José Eusebio Caro, 1817-1853.
Poesías (publ. por Mig. Ant. Caro, 1873).

93 Ric. Rojas: *Los proscriptos* (vols. V/VI de: *La literatura argentina.* Vols. XII-XIII de Obras de Ricardo Rojas. Buenos Aires, 1924-1925).

94 Esteban Echeverría, 1805-1851.
Elvira o la novia de la Plata (1832); *Los consuelos* (1834); *Rimas* (1837); *Palabras simbólicas* (1837); *El dogma socialista* (1838); *El matadero* (c. 1838); etc.

as *Palabras simbólicas*. Custou-lhe sair do lamartinianismo e byronianismo sentimental de *Elvira*, *Consuelos* e do famoso poema *La cautiva*. Mais tarde, o doutrinário do *Dogma socialista*, manual de política jacobina e democrática sem socialismo, cultivou a poesia "filosófica" à maneira de Hugo; e numa hora rara escreveu o conto "El matadero", de um naturalismo surpreendente, em que antecipou o passo de Hugo a Zola. Com Echeverría começa o declínio da influência do romantismo espanhol na América Latina, substituído pelo romantismo francês; e isso quer dizer, Hugo. O famoso romance *Amalia*, meio wertheriano, meio patriótico-democrático, de Mármol[95] é algo como o *Jacopo Ortis* dos proscritos argentinos; as poesias políticas de Mármol são os *Châtiments* desses exilados, matando moralmente a Rosas. O Hugo, Thiers e Gambetta em uma pessoa da "generación de Mayo" é o grande Sarmiento[96], natureza indômita de castelhano de velha estirpe e grande inimigo da influência espanhola reacionária; o seu *Facundo* é um livro *sui generis*: análise sociológica da situação argentina, romance realista e fantástico do caudilhismo bárbaro, programa da recivilização democrática da Argentina; e esse programa foi, mais tarde, realizado pelo próprio Domingo Faustino Sarmiento, quando presidente da República. O "vate" veio logo depois; e se Olegario Andrade[97]

P. Groussac: "Echeverría". (In: *Crítica literaria.* Buenos Aires, 1924.)
M. Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas hispanoamericanos,* vol. IV, 2.ª ed., Madrid, 1928.
A. Yunque: *Echeverría en 1837. Contribución al estudio de la lucha de classes en la Argentina.* Buenos Aires, 1937.
A. J. Bucich: *Esteban Echeverría y su tiempo.* Buenos Aires, 1938.
J. Notta: *Echeverría. Letra y espíritu en su obra.* Buenos Aires, 1951.

95 José Mármol, 1817-1871.
Cantos del peregrino (1846); *Armonías* (1851); *Amalia* (1851-1855).
St. Cuthbertson: *The Poetry of José Marmol.* Boulder City, Col., 1935.

96 Domingo Faustino Sarmiento, 1811-1888.
Civilización y barbarie; Vida de Juan Facundo Quiroga (1845); *Recuerdos de provincia* (1850), etc.
I. P. Paz Soldan: *Domingo Faustino Sarmiento.* Buenos Aires, 1911.
A. W. Bunkley: *The Life of Sarmiento.* Berkeley, 1952.

97 Olegario Andrade, 1841-1882.
El nido de condores (1877); *Prometeo* (1877); *San Martín* (1878); *Victor Hugo* (1881); *Atlántida* (1881).

não foi um grande poeta – não foi nada disso – o poeta de *Prometeo* e *Atlántida* foi pelo menos o mais completo de todos os hugoanos latino-americanos, ao ponto de dedicar ao mestre o monumento poético *Victor Hugo*. Poesia dessas, de eloqüência tonitruante, é hoje indigerível; mas não se pode duvidar da influência enorme que exerceu, transfigurando a América em Nova Atlântida, continente da democracia. Um poema de Olegario Andrade, *El nido de condores*, forneceu o apelido da escola de poetas hugonianos, grandiloqüentes: os "condoreiros", altivos como a grande ave dos Andes. A prioridade cronológica do condoreirismo cabe porém aos brasileiros, entre os quais também surgiu o maior dos condores, o patético Castro Alves[98] cantor da abolição dos escravos pretos; por mais que se apreciem as suas *Vozes d'África*, não se podem desprezar as suas poesias descritivas da natureza tropical e as poesias eróticas, menos retóricas. Castro Alves é sobretudo importante como poeta de uma transição social; do feudalismo escravocrata ao liberalismo burguês. O estilo da sua poesia não podia deixar de ser o de Victor Hugo, assim como foram hugonianos os começos do poeta brasileiro Sousândrade[99], que mais tarde, isolado e esquecido pelos seus contemporâneos, evoluirá para precursor de estilos poéticos modernos.

A morte de Hugo marca o primeiro apogeu do seu prestígio na América Latina. Em 1889, José Antonio Soffia e José Rivas Groot publicaram em Bogotá um livro de homenagem, *Victor Hugo en América*, coleção de traduções de poesias de Hugo pelos poetas mais notáveis da América; no prefácio, Rivas Groot celebra Hugo como poeta idílico e poeta épico e até como "poeta americano", porque a América realizou as epopéias da luta contra a Natureza e contra a opressão e realizará o idílio da Paz e

---

98 Antônio de Castro Alves, 1847-1871.
Espumas Flutuantes (1871); *A Cachoeira de Paulo Afonso* (1876).
Afr. Peixoto: *Castro Alves, o Poeta e o Poema.* S. Paulo, 1942.
H. Ferreira Lima: *Castro Alves e Sua Época.* S. Paulo, 1942.
P. Calmon: *História de Castro Alves.* 2ª edição. Rio de Janeiro, 1956.

99 Joaquim de Sousa Andrade, dito Sousândrade, 1833-1902.
O Guesa (1866-1869); *Obras poéticas* (1874).
Augusto e Haroldo de Campos: *Re/Visão de Sousândrade* (ensaio e antologia). São Paulo, 1964.
F. O. Williams: *Sousândrade, vida e obra.* São Luís, 1976.

Justiça universais. O hugonianismo latino-americano começa a tornar-se eloqüência vazia, satisfeita com grandes palavras. Hugo celebrou, porém, ressurreição surpreendente do "modernismo" hispano-americano. "Je me suis interné dans l'immense forêt de Hugo", dizia Rubén Dario, o maior poeta modernista, todo afrancesado[100], a influência de Hugo estava terminando a obra do afrancesamento da América espanhola, quer dizer, do aburguesamento. Mas já era uma burguesia diferente, menos liberal do que temendo o movimento socialista. Em pleno século XX, as Américas Latinas tremeram com a eloqüência fulminante e oca do peruano Santos Chocano[101], companheiro poético de vários caudilhos e ditadores.

O resultado da análise da influência hugoniana na América Latina confirma as análises do hugonianismo francês: Hugo é o poeta da pequena-burguesia jacobina, democrática; até certo ponto exprime desejos utópicos de revolução social; mas depois descobre a sua repulsa liberal contra o socialismo proletário. Esteban Echeverría defendeu-se vivamente contra a acusação dos rosistas de ter feito, no *Dogma socialista*, propaganda de idéias saint-simonistas; e Hugo que tinha cantado a "Républice universelle" –

"O République universelle,
Tu n'es encor que l'étincelle,
Demain tu seras le soleil!"

– advertiu nos *Misérables* com respeito às "utopies qui cheminent sous terre". O seu programa social era algo simples: "En deux mots: sachez produire et sachez répartir". A ênfase sobre a produção revela um saint-simonismo bem compreendido.

A doutrina do Comte de Saint-Simon[102] acentuou igualmente a produção e a distribuição das riquezas; o saint-simonismo era uma religião de

---

100 E. K. Mapes: *L'Influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío.* Paris, 1925.

101 José Santos Chocano, 1875-1934.
Iras Santas (1895); *Canto del Siglo* (1901); *Alma América* (1906); *Ayacucho y los Andes* (1924); *Primicias de oro de Índias* (1934).
L. A. Sánchez: *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano.* México, 1960.

102 Comte Henri de Saint-Simon, 1760-1825.
Le Système industriel (1821); *Catéchisme des industriels* (1824).
M. Leroy: *Le Socialisme des producteurs. Henri de Saint-Simon.* Paris, 1925.

banqueiros e industriais assim como ou mais do que proletários; vários chefes saint-simonistas tornaram-se depois grandes homens de negócios: Émile Péreire que fundou o banco Crédit Mobilier; Prosper Enfantin que construiu os Chemins de Fer de Lyon; Ferdinand Lesseps que perfurou o canal de Suez. Saint-Simon é precursor do socialismo moderno principalmente pelo reconhecimento claro da divisão da sociedade em classes; mas o seu ideal teria sido a aliança das classes "úteis", dos industriais e dos operários, contra os feudais ociosos. Essa tendência, revolucionária no sentido da Revolução de 1789, ligou o saint-simonismo ao romantismo; e com efeito, quase todos os poetas e escritores românticos ou eram saint-simonistas ou simpatizaram temporariamente com a seita. O próprio Saint-Simon, bastante lunático, fora um personagem romântico, julgando-se descendente de Carlos Magno, ouvindo vozes celestiais como Swedenborg, cultivando a psicografia como Hugo. O estilo dos seus escritos é enfático, retórico, derramando-se em sentimentalismos. No entanto, e talvez por isso mesmo, a influência da seita sobre o romantismo social na França foi muito grande. Em determinado momento, todos os românticos parisienses, de Sainte-Beuve e Hugo até George Sand e Heine, foram saint-simonistas. Esses discípulos aprofundaram, por assim dizer, o sentimentalismo romântico do mestre, retomando a velha ligação entre sentimentalismo e libertinismo, que fora tão característica do século XVIII, existindo secretamente em madame Buyon e Zinzendorf, Samuel Richardson e Rousseau, em Crébillon fils e Restif de la Bretonne. A simpatia para com os humilhados e ofendidos estendeu-se, além ou dentro da doutrina social, às mulheres, humilhadas pelos homens e ofendidas pelas leis injustas. A emancipação da mulher tornou-se postulado socialista; os advogados desse postulado adotaram o estilo de viver anticonvencional da Bohème literária; mais um motivo para atacar as *bienséances* do classicismo. A aliança entre jacobinismo e feminismo tem uma precursora em Mary Wollstonecraft Godwin. A ligação entre feminismo e literatura feminina tem uma precursora em Madame de Staël. A americana Margaret Fuller já está sob a influência de George Sand.

George Sand[103] encarnava em sua pessoa o feminismo libertino e revolucionário. Na sua obra notam-se vagamente correntes pseudomís-

103 George Sand (Aurore Dupin), 1804-1876.
Indiana (1832); *Valentine* (1832); *Lélia* (1833); *Jacques* (1834); *Mauprat* (1837);

ticas de conduta e de política do século XVIII, o que justifica o apelido de "fille de Rousseau". Mas existem diferenças importantes. O moralismo libertino de George Sand é modificado pelo estilo de viver a Bohème literária do século XIX, enquanto o estilo de viver de Rousseau era o do literato-vagabundo da época pré-burguesa. A mística política de Rousseau é de origem calvinista; a da saint-simonista George Sand é progressista como a dos aristocratas liberais do século XVIII, mas já com conclusões que servem à mobilização industrial, inclusive das mulheres, quer dizer, aos fins da burguesia. O emocionalismo sentimental de Rousseau é masoquista; George Sand sabe dominar os homens e a vida. Pessoalmente, Rousseau é um plebeu, e George Sand é uma grande dama, permitindo-se algumas licenças. Mais do que "fille de Rousseau" ela é "soeur de Byron". Com ela, aquelas correntes sentimentais, que sempre foram algo suspeitas, perdem o aspecto plebeu, fornecendo a atmosfera de grande literatura. Os romances antigamente famosíssimos de George Sand – *Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Mauprat* – com as suas heroínas desesperadas e heróis elegantes e pálidos, já não são lidos. Os personagens, artificiais até o ridículo; o diálogo, retórico ou choroso; os ideais, mais romanescos do que ideológicos; a ocupação quase exclusiva dos personagens com questões de amor, abstraindo-se de outros problemas, mais "triviais", da vida: tudo isso cria uma atmosfera de irrealidade "idealista" que o leitor moderno já não suporta. Neste sentido, a obra de Sand é mais antiquada do que a própria *Nouvelle Héloïse*. Mas apesar de tudo isso, ninguém teria a coragem de falar, a propósito de George Sand, em subliteratura; é grande literatura, nobre e sincera. O que parece falso e artificial a nós outros – o byronismo feminino – era verdade vivida para

---

Spiridion (1839); *Le Compagnon du tour de France* (1840); *Consuelo* (1842-1843); *La Comtesse de Rudolstadt* (1843-1845); *Le Meunier d'Angibault* (1845); *La Mare au diable* (1846); *François Le Champi* (1847); *La Petite Fadette* (1949); *Le Marquis de Villemer* (1861); etc.

L. Vincent: *George Sand et le Berry.* 2 vols., Paris, 1919.

E. Seillière: *George Sand, mystique de la passion, de la politique et de l'amour.* Paris, 1920.

J. Charpentier: *George Sand.* Paris, 1936.

M. Toesca: *Une autre George Sand.* Paris, 1952.

M.-L. Pailleron: *George Sand et les hommes de 48.* Paris, 1953.

George Sand. Deste modo, não é muito injusto que a sua glória póstuma decorra menos dos romances que George Sand escreveu do que daqueles romances que ela viveu: com Musset, com Chopin.

O mesmo argumento da veracidade ainda se pode alegar com respeito às conclusões que George Sand tirou do seu humanitarismo e popularismo; fiel à doutrina de Rousseau, voltou-se para a natureza e os campos, tornando-se a romancista dos camponeses da sua região natal, do Berry. *La Mare au diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette*, tão famosos na época, também já são, hoje, menos lidos: são algo fastidiosos, muito sentimentais, elegantes demais em relação ao ambiente descrito com realismo – sempre se revela na autora a proprietária do castelo de Nohant. Mas são bons romances. A originalidade não é tão grande como se pensava: George Sand tinha um modelo, os contos rústicos do alemão Berthold Auerbach, que ela conheceu por intermédio do seu secretário, o alemão Mueller-Struebing. Mas só essa grande dama naturalizou o romance rústico na grande literatura: George Sand foi a intermediária entre o provinciano Auerbach e, doutro lado, Björnson e Turgeniev, escritores de ressonância universal.

Esta última repercussão, de tão grandes conseqüências, não é a única influência que George Sand exerceu. Com a sua arte sentimental e algo fácil de verdadeira fabricante de romances, criou o romance "idealista", sobretudo feminino, que dominou os leitores da segunda metade do século XIX; e o seu feminismo criou outro ramo novo da literatura. E entre todas essas influências, tão diferentes, existe uma relação secreta.

O romance idealista está hoje em descrédito total. Ninguém já lê ou confessa ter lido os romances de Feuillet[104]; mas as tiragens de Georges Ohnet continuavam enormes mesmo depois das críticas destruidoras de Anatole France e Lemaître. O romance idealista continuava mesmo em Henry Bordeaux; e em Bourget, o gênero incorporou-se à psicologia stendhaliana e à doutrina tradicionalista. Num caso particular, o romance idealista conservou mesmo a popularidade porque representando traços per-

---

104 Octave Feuillet, 1821-1890.
Le roman d'un jeune homme pauvre (1858); etc.
L. Deries: *Octave Feuillet.* Paris, 1902.

manentes do caráter de uma nacionalidade: no português Camilo Castelo Branco[105]. Duas opiniões defrontam-se com respeito a esse romancista, tão famoso em Portugal e quase desconhecido no estrangeiro. Os admiradores tradicionais de Camilo ficam insensíveis quando a crítica hostil lhes objeta as analogias do seu ídolo novelístico com exemplos menos recomendáveis nas literaturas estrangeiras: *Os Mistérios de Lisboa*, uma cópia de Sue; os romances históricos, imitações do lado pior de Walter Scott. Camilo é romancista "gótico", e quando não é gótico, é sentimental e choroso até o ridículo, muito pior do que George Sand, da qual também imitou os contos rústicos; a sua ideologia é vacilante entre liberalismo e clericalismo, como a do espanhol contemporâneo Pedro Alarcón. Mas os admiradores ficam insensíveis: pois Camilo, significa-lhes uma literatura inteira, a literatura novelística do século XIX em língua portuguesa; e justamente a linguagem de Camilo, riquíssima até a afetação, é objeto de um culto supersticioso. A crítica de Camilo percorreu várias fases contraditórias. Os partidários do naturalismo, da "escola de Coimbra", pretenderam destruir a fama do "Balzac português", por lhe faltar todo senso da realidade, apresentando ele uma caricatura de Portugal. A crítica moderna de João Gaspar Simões, obedecendo a critérios de poesia, prefere o sentimental Camilo ao irônico Eça de Queirós; reconhece em Camilo a suma novelística das qualidades nacionais. A crítica estrangeira considerava a popularidade de Camilo em Portugal antes como um caso de psicopatologia social; mas se isto pode estar certo quanto a *Amor de Perdição*, não está certo quanto a romances como *A Brasileira de Prazins* e *A Queda de um Anjo*. Não por acaso Camilo começou imitando a Sue; em forma algo abstrusa o seu "cosmos literário"

---

105 Camilo Castelo Branco, 1825-1890.
Os Mistérios de Lisboa (1845); *A Filha do Arcediago* (1855); *Amor de Perdição* (1862); *O Judeu* (1866); *A Queda dum Anjo* (1866); *Novelas do Minho* (1875-1877); *Eusébio Macário* (1879); *A Brasileira de Prazins* (1882); etc., etc.
Paulo Osório: *Camilo, a Sua Vida, o Seu Gênio, a Sua Obra.* Porto, 1908.
S. de Castro: *Camilo Castelo Branco. Tipo e Episódios da Sua Galeria.* 3 vols., Lisboa, 1914.
J. G. Simões: "Eça e Camilo ou o Problema do Romance Português". (In: *Caderno de um Romancista.* Lisboa, 1943.)
Jac. do Prado Coelho: *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana.* Coimbra, 1946.

fixa os aspectos de uma tradição social que ainda não acabou. Os contos rústicos, enfim, as *Novelas do Minho*, são apreciáveis sem ou com considerações de ordem sociológica.

Entre o romance idealista à maneira de George Sand e o romance moderno há um abismo: aquele não vê a realidade, porque não quer vê-la. É romântico num sentido bem reacionário; mas é ao mesmo tempo oposicionista. Existe, com efeito, um "romantismo de oposição" que é reacionário, refratário ao tempo. O "Biedermeier" revolta-se contra os novos aspectos da vida. Foge das classes que realizam nas grandes cidades o progresso industrial, para as classes atrasadas, a gente do artesanato nas cidadezinhas de províncias; ou então, foge da cidade, de qualquer cidade, para os campos. Repete a reação bucolista do pré-romantismo em face da revolução industrial. A própria George Sand, abandonando a capital para viver entre os camponeses "inocentes" do Berry, tinha dado o exemplo de uma retirada assim.

Na França, o exemplo foi pouco imitado; o papel centralizador da capital, absorvendo a vida literária inteira, impediu isso. O romance provinciano tomou entre os franceses outra direção, em Ferdinand Fabre e Flaubert. Só no fim do século, o motivo rústico reapareceu em sua pureza nos romances de Eugène Le Roy[106], descrevendo e um pouco idealizando a gente dura do Périgord.

Os romances rústicos de George Sand talvez não tivessem exercido a influência internacional que exerceram realmente sem a influência simultânea do escritor alemão que inspirara o tema à romancista francesa. Auerbach[107] é hoje um escritor esquecido. Era um judeu, que passara a meninice entre os lavradores e lenhadores da Floresta Negra, adquirin-

---

106 Eugène Le Roy, 1837-1907.
Le moulin du Frau (1895); *Jacquou le Croquant* (1899); *Les gens d'Auberoque* (1906).
M. Ballot: *Eugène Le Roy, écrivain rustique.* Paris, 1949.

107 Berthold Auerbach, 1812-1882.
Schwarzwälder Dorfgeschichten (1843-1853); *Barfüssele* (1857); *Joseph im Schnee* (1860); etc.
A. Bettelheim: *Berthold Auerbach, der Mann, sein Werk, sein Nachlass.* Stuttgart, 1907.

do conhecimento íntimo da alma do camponês. Mas nunca foi realmente "deles", ficou sempre "estrangeiro"; e o leitor moderno sente a falsidade. É significativo que a explosão do anti-semitismo alemão, por volta de 1880, lhe quebrou o coração; e isso literalmente. O Auerbach de 1850 tinha descoberto um ambiente desconhecido, de atração irresistível para leitores ingênuos porque alheio à questão social. Mas amplitude e profundidade da sua repercussão em todos o círculos, depois da desilusão de 1848, evidenciam-se lembrando-se dois escritores que partiram do conto rústico à maneira de Auerbach; Björnson e Turgeniev. É indício de que esse gênero menor será capaz de despertar o talento de grandes escritores.

O maior entre eles é o suíço Gotthelf[108]. O fato é uma descoberta relativamente recente. Até não faz muito tempo, Gotthelf foi considerado como regionalista, e a grosseria das suas descrições da vida rústica não podia ser apreciada pelos simbolistas e decadentes; doutro lado, naturalistas e modernistas não acharam graça na sua ortodoxia protestante e política reacionária. Gotthelf era pastor no cantão de Berna, homem da velha estirpe entre gente da velha estirpe; assustaram-no os progressos do "espírito moderno", a democracia, a indústria. Chegou a odiar e perseguir uns pobres alfaiates, sapateiros, carpinteiros, que conforme o costume do tempo viajaram pelas aldeias em procura de trabalho, falando aos paroquianos de Gotthelf sobre socialismo e outras obras do Diabo. Os sermões de domingo não bastavam para combater o mal. Era preciso dar aos suíços outra leitura do que os jornais subversivos. Para esse fim começou o pastor a escrever romances de tamanho enorme, descrevendo, em torno de histórias simples, a vida quotidiana do camponês suíço com a minúcia de um sociólogo,

---

108 Jeremias Gotthelf (pseud. de Albert Bitzius), 1797-1854.
Leiden und Freuden eines Schulmeisters (1838-1839); *Uli der Knecht* (1841); *Wie Bäbi Jowäger haushaltet* (1843-1844); *Käthi die Grossmutter* (1847); *Uli der Pächter* (1849); *Die Käserei in der Vehfreude* (1850); *Elsi die seltsame Magd* (1850); etc.
R. Hunziker: *Jeremias Gotthelf.* Frauenfeld, 1927.
W. Muschg: *Jeremias Gotthelf.* Zuerich, 1931.
W. Guenther: *Jeremias Gotthelf.* Muenchen, 1936.
H. M. Waidson: *Jeremias Gotthelf.* Oxford, 1953.
Fr. Seebass: *Jeremias Gotthelf.* Giessen, 1954.
K. Fehr: *Jeremias Gotthelf.* Zuerich, 1969.

enchendo os intervalos da narração com digressões sobre política, religião, construção de estábulos, adubo artificial e tudo o que um camponês direito tem que saber. É literatura popular no sentido mais estreito da palavra, sem intenções literárias. Por isso, falham todas as comparações já tentadas: com Scott, com Hamsun. Gotthelf é um escritor primitivo; e só uma comparação pode estar certa, uma comparação muito grande: com Homero. A crítica moderna não recuou disso. A obra do suíço é uma enciclopédia da vida rural, assim como Homero fora a enciclopédia dos gregos: Gotthelf é capaz da elevação mais sublime e do naturalismo mais grosseiro; é o escritor mais primitivo, talvez o escritor mais vigoroso em língua alemã. Pretende dar um idílio; mas a paixão das suas convicções reacionárias arrasta-o para regiões que não pretendera abordar e de repente o vigário ortodoxo revela primitivismos inesperados, chega a "mitologizar" os seus assuntos, lembra-se, com nitidez cada vez maior, dos deuses pagãos da pré-história germânica. Os seus personagens crescem até tamanhos inverossímeis, os enredos transformam-se em mitos, enfim, o verdadeiro herói é a Terra, Mãe dos deuses e homens. Gotthelf tem sido objeto de estudos psicanalíticos; talvez fosse só a prodigiosa saúde física e mental desse vigário de aldeia que preservou o grande realista do perigo de perder o chão firme sob os pés e cair no abismo da loucura. O didatismo, em parte insuportável, dos seus romances era a defesa da sua razão contra o romantismo fantástico dos seus sonhos de imaginação atávica. Em toda a literatura européia do século XIX só existe mais um exemplo de primitivismo comparável: Alexis Kivi[109], o primeiro grande escritor finlandês que não escreveu em sueco e sim na língua dos camponeses primitivos da sua terra. *Os Sete Irmãos* é uma espécie de robinsonada: homens que fogem para o deserto nórdico, criando uma aldeia. Nesse grande romance ressuscita o espírito selvagem da *Kalevala*; mas Kivi acabou louco.

---

109 Alexis Kivi, 1834-1872.
Kullervo (1864); *O Sapateiro nos Campos* (1864); *Leia* (1869); *Os Sete Irmãos* (1870).
V. Tarkiainen: *Alexis Kivi.* 3.ª ed. Helsinki, 1916.
V. A. Koskenniemi: *Alexis Kivi.* Helsinki, 1943.
P. El: *A Personalidade de Alexis Kivi.* Helsinki, 1950.

O caso de Gotthelf, sobretudo, que passou durante decênios por mero regionalista suíço e é hoje reconhecido como um dos grandes escritores da literatura universal, é prova suficiente das possibilidades surpreendentes que encerra aquela literatura provinciana e rústica; seu valor não se limita à descoberta de novos ambientes. Outro caso assim, num pólo oposto do mapa geográfico, é o de Ostrovski.

As comédias de Ostrovski[110] só foram tarde traduzidas para idiomas ocidentais. Surpreenderam os leitores assim como tinham surpreendido os contemporâneos russos do comediógrafo: pela descoberta de um ambiente inteiramente novo, o mundo desconhecido dos comerciantes da Rússia oriental, homens imundos e supersticiosos, em trajes meio asiáticos, tiranizando a família, roubando os fregueses, confiando só nos padres da Igreja russa que eram, naquela região do Volga, homens da mesma estirpe. Nem todas as comédias de Ostrovski passam-se nesse mesmo ambiente. Outras têm por assunto a vida em Moscou e Petersburgo por volta de 1860, os funcionários subornáveis, os prestamistas, os policiais violentos, os estudantes que discutem problemas filosóficos e políticos durante noites inteiras, as mulheres emancipadas e os niilistas teóricos – todo esse mundo que o público ocidental já conhecia através dos romances russos. Falava-se em "théâtre de moeurs russes". Hoje, Ostrovski ocupa lugar honroso no repertório internacional. Em comédias ligeiras e nem sempre ligeiras, como *Pobreza não é Vergonha*, *Chegaremos a um Entendimento*, *Um Bom Emprego*, esse crítico sagaz da sociedade russa não é muito inferior a Molière, embora sem a profundidade deste, evidentemente. Essa profundidade encontra-se naquelas peças de ambiente comercial da região do Volga: *A Tempestade*, a

---

110 Aleksei Nikolaievitch Ostrovski, 1823-1886.
Chegaremos a um Entendimento (1850); *A Noiva Pobre* (1853); *Pobreza não é Vergonha* (1854); *Um Bom Emprego* (1856); *A Tempestade* (1860); *Dias Difíceis* (1863); *O Falso Demétrio* (1867); *A Floresta* (1871); *Lobos e Ovelhas* (1875).
J. Patouillet: *Ostrovski et son théâtre des moeurs.* Paris, 1912.
N. Kasin: *Estudos sobre Ostrovski.* 2 vols., Moscou, 1912-1913.
N. E. Efros: *Ostrovski.* Petersburgo, 1922.
N. Dolgov: *Ostrovski. Vida e obras.* Petersburgo, 1923.
N. Piksanov: *Ostrovski. Literatura e Teatro.* Ivanovo, 1923.
A. Reviakin: *Aleksei Nikolaievitch Ostrovski.* Moscou, 1949.

tragédia de uma pobre moça quebrada pela tirania da família supersticiosa, egoísta e fechada, é uma das grandes obras da dramaturgia universal. Em certas horas, escrevendo peças históricas e fantásticas, Ostrovski também foi poeta.

Mas o gênio do provincianismo russo é Lesskov[111]: escritor didático, de tendências reacionárias, nacionalistas e religiosas, mas sem a agressividade de Dostoievski. Em compensação: um grande poeta em prosa. Lesskov é na verdade o que Turgeniev parecia nos seus começos: o especialista da vida rural russa antes a abolição da servidão dos camponeses. Na literatura russa, tão rica em obras de simpatia para com os pobres e humildes, nada existe de tão comovente como os sofrimentos do servo maltratado em "O Cabeleireiro"; em outro conto, "Lady Macbeth no distrito de Mzensk", aparece com nitidez terrível a perversão dos caracteres e paixões, pervertidas pelo direito ilimitado do proprietário de escravos de mandar e matar. Ao mesmo tempo, Lesskov, de imparcialidade olímpica, quase goethiana, sentia simpatia igual para com os senhores, cujo poder estava condenado a desaparecer; e no romance *Uma Família em Agonia*: *Crônica dos Príncipes Protosanov*, erigiu ao antigo sistema social da Rússia um monumento.

Até aí, Lesskov não é muito diferente da chamada "literatura dos senhores rurais", à qual Turgeniev e Tolstoi também pertencem. Mas Les-

---

111 Nikolai Semionovitch Lesskov, 1831-1895.
Sem Saída (1864); *Lady Macbeth no Distrito de Mzensk* (1865); *Até as Últimas Conseqüências* (1870); *Os Clérigos* (1872); *O Anjo Selado* (1873); *O Romeiro Encantado* (1873); *Uma Família em Agonia: Crônica dos Príncipes Protosanov* (1874); *O Justo* (1877); *O Cabeleireiro* (1878); *O Exorcismo* (1880); *A Pulga de Aço* (1881); *O Charlatão Panfalão* (1887); *A Bela Asa* (1890); Edição por R. J. Sementkovski, 12 vols., Petersburgo, 1902-1903.
N. O. Lesner: "Lesskov". (In: *História da Literatura Russa no Século XIX,* edit. por D. N. Ovsianiko-Kulikovski. Vol. IV. Moscou, 1910.)
A. Volynski: *Lesskov.* 2.ª edição. Leningrad, 1923.
A. Kovalevsky: *Nikolai Semionovitch Lesskov, peintre méconnu de la vie nationale russe.* Paris, 1925.
B. Eichenbaum: "Lesskov e a prosa moderna". (In: *Literaturi.* Leningrad, 1927.)
E. Reisser: "Die Lesskov-Forschung der letzten Jahre". (In: *Zeitschrift für slavische Philologie,* VI, 1929.)

skov não era, como eles, um senhor rural; nem era um intelectual. Era um pequeno-burguês, caixeiro-viajante a serviço de uma firma inglesa; e como pequeno-burguês, era reacionário. Não ignorava a necessidade de reformas; ao contrário, pretendeu contribuir ao progresso russo por meio de vasta atividade didática, escrevendo brochuras e folhetos sobre o comércio de livros, a iluminação a gás e o uso de adubos artificiais, como um Gotthelf. Mas o progresso político inspirava-lhe medo, e quando a agitação política dos estudantes revolucionários rebentou em conspirações e atentados contra o sistema tzarista, Lesskov escreveu dois romances ultra-reacionários, denunciando e advertindo. A conseqüência foi um artigo violento do crítico radical Pissarev, pedindo o ostracismo de Lesskov; e assim foi feito. Durante vinte anos, Lesskov continuou a escrever, mas sempre "fora da literatura". Viajava pela Rússia inteira, conheceu o país como nenhum outro dos grandes escritores da sua época, descobriu e imortalizou classes e camadas do povo russo que não aparecem em Gogol e Turgeniev, nem em Tolstoi e Dostoievski: os comerciantes sujos e meios asiáticos de Moscou e das cidades da região do Volga (*O Exorcismo*); os artesãos provincianos, orgulhosos do seu *métier* (*A Pulga de Aço*); os sectários de credos heréticos e costumes e superstições medievais (*O Anjo Selado*); e sobretudo o clero russo, ao qual dedicou o grande romance *Os Clérigos*, incoerente como uma coleção de contos, em parte trágicos, em parte humorísticos, mas cheio de personagens inesquecíveis – e todos esses personagens falam uma linguagem saborosa, meio arcaica, meio gíria, a língua autêntica do povo russo e que tampouco se encontra nos outros grandes escritores russos do século XIX; língua que Lesskov enriqueceu com neologismos deliciosos e uma sintaxe toda pessoal. Pela linguagem e o estilo, esse reacionário Lesskov é o maior realista da sua literatura, mais "do povo" do que qualquer outro. Lesskov também é "povo" pela maneira de narrar, imparcial, imperturbável, seco, sem lirismo; um narrador de histórias populares, sentencioso e moralista. Dá só o enredo nu, sem explicações psicológicas, assim como fizeram os narradores de histórias de todos os tempos. A não ser naqueles romances políticos, bastante inferiores, Lesskov não revela nunca tendências; tampouco há tendência na novela *O Romeiro Encantado*, que durante muito tempo foi considerada como um *Gil Blas* russo, através de todas as misérias do seu país, em busca de si mesmo, da sua alma imortal, presa no corpo imperfeito. A simpatia de Lesskov para com aqueles sectários

foi mais profunda do que se pensava. Ele mesmo ocupava-se de literatura eclesiástica bizantina, aderindo intimamente a teses heréticas de Orígenes, escrevendo enfim vidas de santos, nas quais o sacro e o profano se encontram de maneira maravilhosa, até se revelar aquela doutrina dostoievskiana, tão cara à alma russa: o pecado como caminho para a salvação.

Os contos de Lesskov constituem algo como fragmentos de uma imensa epopéia russa: fragmentos da obra que Gogol pretendera escrever e não escreveu. Em meio dessa epopéia movimentam-se inúmeros caracteres dramáticos, modelados como pela mão de um Shakespeare popular – *Lady Macbeth no Distrito de Mzensk* inspirou uma ópera trágica de Chostakovitch – e regidos todos pelo sereno senso de justiça de Lesskov, que criou esse mundo. A sua obra tem algo da permanência de velhas casas, modestas mas solidamente construídas. Podia esperar. Durante decênios, Lesskov ficou no ostracismo; hoje, é considerado como o narrador autêntico do povo russo e um grande artista. Lesskov está firmemente integrado no seu espaço, mas está fora do tempo, como um escritor de todos os tempos russos, permanente.

Fundo religioso, embora de menor profundidade, não é raro nos narradores rústicos e constitui a base de um movimento literário inteiro na Dinamarca: a chamada "literatura dos mestres-escolas", homens que devem a sua cultura às Universidades populares do grundtvigianismo. Neles há a oposição do camponês da Jutlândia contra a capital insular Kjoebenhavn, a oposição do "homem do povo" contra os intelectuais. Entende-se que os romances e contos realistas dos Christian Thyregod, Anton Nielsen, Zakarias Nielsen e dos seus discípulos noruegueses Kristofer Janson e Hans Aanrud não estão em nível literário muito alto. O maior entre eles era o pastor Jakob Knudsen[112], que com algo de exagero poderia ser chamado de "Gotthelf da Dinamarca".

Um centro da novela rústica é a península ibérica; lá, o romance reacionário de Fernán Caballero e o "costumbrismo" dos "articulistas" ti-

---

112 Jacob Knudsen, 1858-1917.
Den gamle Praest (1899); *Gaering* (1902); *Afklaring* (1902); *Sind* (1903); *Angst* (1912); *Mod* (1914).
A. Roos: *Jacob Knudsen, en Aandspersonlighed.* 2.ª edição. Kjoebenhavn, 1924.

nham preparado o terreno para Pereda[113], o grande regionalista, admiração máxima de Menéndez y Pelayo. Pereda pertencia à pequena aristocracia rural, como Turgeniev; mas era espanhol, católico e fundamente reacionário. O seu talento poderoso de observador de costumes regionais estava a serviço de uma saudade romântica dos bons velhos tempos patriarcais, nas *Escenas montañesas* e no romance *Sotileza*. Mas neste romance, a descrição do porto de Santander revela em Pereda um talento extraordinário que nenhum outro dos "rústicos" possuía: era um grande paisagista. Em *Peñas arriba*, a própria paisagem é o herói do romance que se compõe de cenas incoerentes, sendo os destinos dos homens como que fragmentados pelo poder da terra montanhosa e do mar lá fora. Pereda, como caso isolado, é um romancista notável; apenas não podia ter sucessores. Um Palacio Valdés[114], muito mais lido fora e dentro da Espanha, só é um narrador hábil, um aristocrata reacionário que resolveu viver – e viver bem – da sua pena fértil, cedendo ao gosto do público burguês. Os seus romances são idílios no ambiente do exotismo de uma Astúria ou Andaluzia algo falsificada. O fato de que um bom romance seu, *La Hermana San Sulpicio*, conseguiu eclipsar a Pereda e até a Pérez Galdós, constitui o seu pecado, que pagou, como Lesskov, com o ostracismo exigido pela crítica. Mas o público lhe ficou fiel; e não sem razão. O motivo principal da literatura rústica, a luta

---

113 José María de Pereda, 1833-1906.
Escenas montañesas (1864-1871); *Soltileza* (1884); *La Montálvez* (1887); *La Puchera* (1888); *Peñas arriba* (1894); etc.
L. Pfandl: *Pereda.* Muenchen, 1920.
J. M. Cossío: *La obra literaria de Pereda.* Santander, 1934.
J. Camp: *José María de Pereda, sa vie, son ouevre et son temps.* Paris, 1937.
R. Gullón: *Vida de Pereda.* Madrid, 1944.
J. F. Montesinos: *Pereda o la novela idílica.* México, 1961.

114 Armando Palacio Valdés, 1853-1938.
José (1885); *Riverita* (1886); *Maximino* (1887); *El cuarto poder* (1888); *Hermana San Sulpicio* (1889); *La espuma* (1891); *La fé* (1892); *Los majos de Cádiz* (1896); *La alegría del capitán Ribot* (1899); *La aldea perdida* (1903); *Tristán o el pesimista* (1906); *Papeles del doctor Angélico* (1911); *Novela de un novelista* (1921).
A. García Rueda: *Armando Palacio Valdés.* Madrid, 1925.
I. A. Balseiro: "Palacio Valdés". (In: *Novelistas españoles modernos.* New York, 1933.)
M. Ríos: *Armando Palacio Valdés.* New York, 1947.

entre os velhos costumes e a industrialização, encontrou em *La aldea perdida* realização notável. E em *Tristán* chegou a escrever notável romance psicológico. A última representante desse reacionarismo é Concha Espina[115].

Na América, o saudosismo rústico tinha um modelo na atitude de Cooper: o recuo doloroso do meio-selvagem perante a civilização agressiva. O caso se deu na Argentina, quando os intelectuais da geração de Sarmiento e Mitre tinham derrubado a ditadura do caudilho Rosas, desenvolvendo a capital Buenos Aires e colonizando o interior com imigrantes europeus. A vítima era o gaúcho. Sempre esse homem primitivo tivera uma poesia a seu gosto, melancólica e satírica, sentenciosa e jocosa, a "poesia gauchesca" dos Hilario Ascasubi (*Santos Vega*, 1851/1872) e Estanislao del Campo (*Fausto*, 1866), revelando a tendência de reunir fragmentos rapsódicos em poemas narrativos até formarem espécie de epopéias: tendência bem primitiva. Quando a tragédia do gaúcho se consumia, nasceu-lhe o grande poeta épico, grande mesmo: José Hernández[116]. *Martín Fierro* é hoje considerado como poema revolucionário, seja exprimindo a resistência nacionalista contra o imigrante europeu, seja a resistência do homem livre dos campos contra o policiamento que só serve ao capitalismo. Martín Fierro, caçado pela civilização, é um anarquista; neste sentido, é mais espanhol do que o intelectual Sarmiento com seu idealismo anglo-saxônico de educador e civilizador. Unamuno considerava mesmo Hernández como o mais espanhol de todos os poetas hispano-americanos, chamando a atenção para um motivo arquiespanhol, a "soledad", em *Martín Fierro*, sendo que começa assim o poema:

"Aquí me pongo a cantar
al compés de la vigüela,

---

115 Concha Espina, 1877-1955.
El metal de los muertos (1920); *Altar mayor* (1926).
R. Cansino Assens: *La obra de Concha Espina.* Madrid, 1924.

116 José Hernández, 1834-1886.
Martín Fierro (1872); *La vuelta de Martín Fierro* (1879).
C. O. Bunge: *Martín Fierro.* Buenos Aires, 1915.
L. Lugones: *El Payador.* Buenos Aires, 1916.
J. M. Salaverría: *El poema de la Pampa.* Madrid, 1918.
E. Martínez Estrada: *Muerte e transfiguración de Martín Fierro.* 2 vols., México, 1948.

que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela...";

seis versos de simplicidade "extraordinária" – mas o novo sentido emocional que Hernández arranca a essa palavra trivial já basta para autenticar um grande poeta, o último da sua raça.

Saudosismos semelhantes produziu o capitalismo norte-americano. Bret Harte[117], que tinha assistido ao "gold rush" na Califórnia, pretendeu erigir um monumento aos seus camaradas, homens rudes e meio selvagens, debatendo-se em condições perigosas; no sertão tinham criado campos, aldeias e cidades, submetendo-se à lei que só a sua própria vontade lhes impôs. Essa história robinsonesca parece um tema permanente da alma anglo-saxônica, feita para fundar colônias, impérios e parlamentos. Na época, Bret Harte encantou o mundo inteiro pela mistura hábil de rudeza e sentimentalismo. Não era um artista, mas um grande técnico do conto: a posteridade não sabe bem se tem que abençoar ou amaldiçoar a memória do inventor da "short story"; mas Bret Harte não é responsável pelos seus sucessores. O elogio custa menos no caso de Cable[118], porque a sua repercussão era menor. Imortalizou outro mundo agonizante, os bairros de negros e mulatos de New Orleans, que conservam, com um francês meio africanizado, meio anglicizado, os costumes e sentimentos da época colonial francesa, do século XVIII. Cable tampouco era um grande escritor; mas um dos poucos que conseguiram, como Washington Irving, romantizar uma paisagem dos Estados Unidos, comunicando ao norte-americano médio o sentimento de uma tradição cultural. Esse saudosista do mais

---

117 Francis Bret Harte, 1836-1902.
Tales of the Argonauts (1875); *Gabriel Conroy* (1876).
G. R. Stewart: *Bret Harte, Argonaut and Exile.* New York, 1931.
J. B. Harrison: Prefácio de: *Bret Hart: Representative Selection.* New York, 1941.

118 George Washington Cable, 1844-1925.
Old Creole Days (1879); *The Grandissimes* (1880); *Madame Delphine* (1881).
L. L. C. Biklé: *George W. Cable.* New York, 1928.

antigo "Old south" é uma "pièce de résistance" do patrimônio espiritual da América.

O que falta aos saudosistas Bret Harte e Cable é a compreensão sociológica, então talvez ainda inacessível aos americanos natos. Teve-a um imigrante de gênio, o ex-padre austríaco Karl Postl, que fugira do convento para procurar na América a liberdade e a aventura. Encontrou a aventura, mas não a liberdade; o Sul dos Estados Unidos ainda era escravocrata. Tampouco encontrou fortuna. Para viver, escreveu, em língua alemã, romances e contos que mandou aos editores europeus, assinando-os com o pseudônimo anglo-saxônico Charles Sealsfield[119]. Teve, na época, sucesso bem merecido, pelo extraordinário talento narrativo e pelas magníficas descrições da Natureza. Mas só recentemente o descobriu a crítica norte-americana, reconhecendo nele um crítico sagaz das convulsões políticas, das lutas raciais e da industrialização.

O conto rústico não encontrou muitos imitadores na Alemanha de Auerbach, rapidamente industrializada. O coração da resistência, seja sentimental, seja social, estava na pátria de Sealsfield, na Áustria, atrasada economicamente, mas possuindo tradição ininterrupta. E o próprio caráter da literatura austríaca, alheia ao titanismo alemão, é antes elegíaco; é menos intelectual do que popular. Diferenças lingüísticas e até o nacionalismo antiaustríaco dos eslavos não impediram a comunidade da atitude literária, "rústica", nas diferentes literaturas do Império multinacional. A checa Bozena Němcová[120], patriota eslava, admiradora de George Sand,

---

119 Charles Sealsfield (pseud. de Karl Postl), 1793-1864.
Der Virey und die Aristokraten (1835); *Lebensbilber aus zwei Hemisphären* (1835-1837); *Das Kajütenbuch* (1840).
Edição de Obras escolhidas por O. Rommel, 8 vols., Leipzig, 1919-1921.
A. B. Faust: *Charles Sealsfield, der Dichter beider Hemisphären.* Weimar, 1897.
W. P. Dallmann: *The Spirit of America as interpreted in the Works of Charles Sealsfield.* St. Louis, 1935.
E. Castle: *Der grosse Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield.* Wien, 1952.

120 Bozena Němcová, 1820-1862.
Contos e Lendas Nacionais (1846-1847); *A Avó* (1855); *A Aldeia nas Montanhas* (1856).
A. Lelek: *Bozena Němcová.* Praha, 1920.
V. Tille e M. Novotny: *Bozena Němcová.* 5ª edição. Praha, 1939.

adquiriu como fama mundial pela novela sentimental *A Avó*; as suas obras principais tratam da via camponesa. O sentido da sua literatura é social: doeu-lhe o destino dos pobres rapazes e garotas de aldeia que emigraram para Viena, tornando-se operários e criados. Mas deviam emigrar; o motivo revela-se no conto "No Castelo e embaixo do Castelo", no contraste violento entre a vida dos aristocratas austríacos de língua alemã e a miséria dos camponeses checos, meio servos, na aldeia. O mesmo motivo inspirou, porém, a literatura de uma senhora daquela aristocracia feudal, a baronesa Marie von Ebner-Eschenbach[121], nos contos da coleção *Dorf-und Schlossgeschichten* (*Contos da Aldeia e do Castelo*). No conto "Er lässt die Hand küssen", a nobre baronesa chegou a lançar violenta acusação contra os seus pares, tratando aliás um assunto que Lesskov também tratara. Marie von Ebner-Eschenbach apiedava-se do povo, mas não só do povo, e sim de todos os que sofrem, sobretudo das vítimas da hipocrisia religiosa entre os seus pares. Contudo, apesar das suas fortes convicções humanitárias, a baronesa ficou conservadora e católica; gestos revolucionários ou espetaculares teriam sido contra as leis da boa educação literária, e o seu gosto fora formado, como o de seu patrício Stifter, por Goethe. Nunca ela perdeu o equilíbrio emocional. O sentimento mais forte encontrou em Marie von Ebner-Eschenbach expressão calma, "emotion recollected in tranquillity". Alguns dos seus contos são perfeitos como poesias de Wordsworth.

O "populismo" austríaco apresenta-se agressivo em Anzengruber[122], realista duro nos seus romances rústicos, enquanto as peças dra-

---

121 Marie von Ebner-Eschenbach, 1830-1916.
Bozena (1876); *Lotti die Uhrmacherin* (1883); *Oversberg* (1883); *Dorf-und Schlossgeschichten* (1883-1886); *Das Gemeindekind* (1887); *Unsühnbar* (1890); *Das Schädliche* (1894); *Rittmeister Brand* (1896); etc.
A. Bettelheim: *Marie von Ebner-Eschenbach.* Berlin, 1900.
E. O'Connor: *Marie von Ebner-Eschenbach.* London, 1928.
J. Muehlberger: *Marie von Ebner-Eschenbach.* Eger, 1930.

122 Ludwig Anzengruber, 1839-1889.
Der Pfarrer von Kirchfeld (1870); *Der Meineidbauer* (1871); *Die Kreuzelschreiber* (1872); *Der Gwissenswurm* (1874); *Das vierte Gebot* (1877); *Der Schandfleck* (1878); *Der Sternsteinhof* (1885).
A. Bettelheim: *Ludwig Anzengruber.* 2.ª ed. Dresden, 1898.
A. Kleinberg: *Ludwig Anzengruber.* Stuttgart, 1921.

máticas revelam o vienense nato, intelectual pequeno-burguês, anticlerical apaixonado. Da grande tradição teatral da sua cidade herdou o senso infalível do efeito cênico – algumas das peças em dialeto são magistrais, se bem que melodramáticas. Mas isso parece a tentação de toda literatura popular, e tampouco lhe escapou o seu amigo Rosegger[123], narrador inesgotável das lembranças da sua mocidade nas florestas da Estíria. Este era um camponês autêntico, o mais autêntico entre todos os contistas rústicos da Europa. Daí a sinceridade comovente que conquistou aos seus contos modestos uma fama mundial, imerecidamente efêmera.

Ao conto rústico de todas as regiões são comuns certos elementos estilísticos, ao ponto de constituir um estilo próprio: sentimentalismo idílico com forte iluminação humorística ("sorriso entre lágrimas"), saudosismo reacionário dos bons velhos tempos patriarcais, e simpatia viva, entre indignada e revoltada, para com os pobres e humildes. Esses elementos estilísticos e ideológicos encontram-se entre 1830 e 1880 em toda a arte da literatura novelística. O espanhol Pedro Antonio de Alarcón[124], "costumbrista" pitoresco nos seus bem conhecidos contos regionais, parece realista; revela a alma romântica do seu folclorismo no grande romance "à thèse" *O escândalo*, de tendência idealista, quer dizer, católica e até clerical. "Romantismo em disfarce realista" é bem uma definição daquele estilo. Mais romântico do que parecia, também era o português Júlio Dinis[125], autor para moças em que uma crítica benevolente pretende descobrir simpatias pela sociologia paternalista de Le Play. O sentimentalismo sufoca todo o

---

123 Petri Kettenfeier Rosegger, 1843-1918.
Die Schriften des Waldschulmeisters (1875); *Als ich jung noch war* (1895); etc.
A. Vulliod: *Pierre Rosegger, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1912.
R. Plattensteiner: *Peter Rosegger.* Leipzig, 1925.
R. Latzke: *Peter Rosegger. Sein Leben und Schaffen.* Graz, 1953.

124 Pedro Antonio de Alarcón, 1833-1891.
El sombrero de tres picos (1874); *El escándalo* (1875).
I. Romano: *Pedro Antonio de Alarcón, el novelista romántico.* Madrid, 1933.

125 Júlio Dinis, 1839-1871.
As Pupilas do Senhor Reitor (1866); *A Morgadinha dos Canaviais* (1868); *Uma Família Inglesa* (1868); *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871).
Eg. Moniz: *Julio Diniz e a sua obra.* 2 vols., Lisboa, 1924.

resto no *Cuore*, do italiano De Amicis[126], que também é populista da *Carrozza di tutti*, quer dizer, do ônibus, do veículo democrático; De Amicis aderiu, enfim, ao socialismo. A mistura de sentimentalismo e humorismo chega a um equilíbrio feliz no checo Jan Neruda[127], cronista encantador da "Kleinseite", do bairro de Praga em que a pequena burguesia mora entre palácios barrocos da aristocracia. Mas em certas horas contemplativas, o folhetinista engraçado descobriu em si mesmo profundezas de misticismo eslavo, cantando *Canções cósmicas*. O humorismo saboroso de um contador de anedotas prevalece no húngaro Mikszáth[128]; mas também conhece os problemas da *gentry*, da pequena aristocracia rural, já agonizante, do seu país, dedicando-lhe um romance sério, *O negócio do jovem Noszty com Maria Tóth*, quase um estudo sociológico e, em todo caso, uma obra notável.

Para caracterizar aqueles elementos comuns em escritores tão diferentes, os historiadores e críticos das respectivas literaturas escolheram unanimemente a mesma comparação: Palacio Valdés é o Dickens espanhol; Rosegger é o Dickens austríaco; Julio Dinis é o Dickens português; Neruda é o Dickens checo, etc. A comparação não está de todo errada: o grande humorista inglês também é muito sentimental, e a sua simpatia com os pobres, a sua revolta contra as injustiças sociais, não chegam a reivindicações revolucionárias; ao contrário, as suas últimas conclusões eram anti-socialistas, ou pelo menos antitrabalhistas. Aqueles "rústicos" são re-

---

126 Edmondo De Amicis, 1846-1908.
La vita militare (1868); *Cuore* (1886); *La carrozza di tutti* (1889); etc.
B. Corradini: *De Amicis.* Milano, 1909.

127 Jan Neruda, 1834-1891.
Livro de versos (1867); *Histórias da Kleinseite* (1878); *Canções cósmicas* (1878); *Canções de Sexta-feira* (1896).
A. Novak: *Jan Neruda.* 3.ª ed. Praha, 1921.

128 Kalman Mikszáth, 1847-1910.
Nossos irmãos eslovacos (1881); *Os senhores fidalgos* (1884); *O assédio de Besztercze* (1895); *O guarda-chuva milagroso* (1895); *O negócio do jovem Noszty com Maria Tóth* (1908).
M. Rubinyi: *A vida e as obras de Kalman Mikszáth.* Budapest, 1917.
F. Zsigmond: *A individualidade literária de Mikszáth como documento histórico.* Budapest, 1923.
A. Schöpflin: *Kalman Mikszáth.* Budapest, 1941.

almente dickensianos; e não só eles. O exemplo era irresistível. Contudo, entre os imitadores e o imitado existe mais do que uma diferença de nível e valores. Há quem despreze a Dickens; mas a releitura das suas obras, que temos lido pela primeira e última vez na mocidade, é uma surpresa: Dickens, que já parecia autor para crianças, moças e velhas damas, é um escritor de força demoníaca, criando como um Shakespeare ou Balzac uma floresta de criaturas. Ninguém entre aqueles "rústicos" se lhe compara. Há quem explique a diferença pelo método de Taine: o ambiente de Dickens não era a calma província espanhola ou austríaca, mas a enorme cidade de Londres, cheia de fumaça das fábricas, sacudida pela agitação revolucionária dos Chartistas; e Dickens seria o romancista dessa época selvagem da industrialização[129]. Então Dickens seria realista como Balzac: assim como nos romances de Balzac aparece a Paris de 1840, assim nos romances de Dickens, a Londres de 1830 ou 1850. Esse "realismo", porém, é o próprio problema da crítica dickensiana.

Os contemporâneos devoravam os romances de Dickens[130]. Reconheceram neles todos os horrores do seu tempo, e encontraram neles todas as esperanças do seu tempo. Dickens parecia-lhes o primeiro e

---

129 J. L. e B. Hammond: *The Age of the Chartists.* London, 1930.

130 Charles Dickens, 1812-1870.

Sketches by Boz (1834-1836); *Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836-1837); *Adventures of Oliver Twist* (1837-1839); *Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1838-1839); *The Old Curiosity Shop* (1840-1841); *Barnaby Rudge* (1841); *A Christmas Carol in Prosa* (1843); *Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* (1843-1844); *The Chimes* (1844); *The Cricket on the Hearth* (1845); *Dombey and Son* (1846-1848); *David Copperfield* (1849-1850); *Bleak House* (1852-1853); *Hard Times* (1854); *Little Dorrit* (1855-1857); *A Tale of Two Cities* (1859); *Great Expectations* (1860-1861); *Our Mutual Friend* (1864-1865).

J. Forster: *The Life of Charles Dickens.* 1872-1874 (19ª ed., London, 1928).

G. K. Chesterton: *Charles Dickens.* London, 1906.

F. Coenen: *Charles Dickens en de Romantiek.* Amsterdam, 1911.

W. Dibelius: *Dickens.* Leipzig, 1916.

I. B. Van Amerong: *The Actor in Dickens.* London, 1927.

E. Wagenknecht: *The Man Charles Dickens.* Boston, 1929.

St. Leacock: *Charles Dickens.* London, 1933.

T. A. Jackson: *Charles Dickens. The Progress of a Literary Radical.* New York, 1938.

maior realista; sobretudo parecia assim àqueles que não conheciam Balzac. Mesmo aos leitores de Balzac o realismo dickensiano afigurava-se tão mais poderoso como a Londres industrial era mais barulhenta e vigorosa do que Paris, meio aristocrática, meio pequeno-burguesa. E até hoje, o leitor de *Bleak House* recebe uma impressão inesquecível da cidade enorme nas névoas; a descrição do "fog" que invade a metrópole é tão impressionante, tão "moderna", como a dos ruídos ininterruptos e sinistros do porto de Londres em *Our Mutual Friend*. Com efeito, ninguém conhecia melhor a cidade do que Dickens, neto de um "butler" da casa do nobre Lord Crewe, filho de um pequeno-burguês que passou pelo terrível cárcere dos devedores insolventes; experimentou depois o trabalho de crianças na época da revolução industrial, freqüentou as horríveis escolas para pobres, trabalhou no escritório de um advogado, tornou-se repórter, conhecia a cidade inteira, todos os distritos, das prisões até aos nobres bairros residenciais, para os quais voltou como escritor consagrado e rico, quase como um dos lordes aos quais o avô servira, até ser recebido como rei das letras inglesas pela rainha da Inglaterra. Os seus romances também são como grandes cidades, cheias de pessoas de todas as camadas: assim como o pré-romantismo descobrira a paisagem industrializada, assim Dickens descobriu a cidade industrial, e assim como os pré-românticos Dickens se indignou, se revoltou; após a morte da pobre criança tuberculosa Jo, morta pelo trabalho, em *Bleak House*, Dickens dirige uma apóstrofe patética aos leitores, digna de todas as revoltas sentimentais de 1770. A sua indignação de homem pobre contra a gente grã-fina exprime-se às vezes de maneira tão intensa que Shaw chamou a *Little Dorrit* "um livro mais subversivo do que o *Capital* de Marx"; a prisão, nesse grande romance, é o símbolo da sociedade inteira.

H. House: *The Dickens World.* Oxford, 1941.
U. Pope-Hennessy: *Charles Dickens.* London, 1945.
H. Pierson: *Dickens. His Character, Comedy and Career.* New York, 1949.
R. J. Cruikshank: *Dickens and Early Victorian England.* London, 1949.
E. Johnson: *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph.* 2 vols., New York, 1952.
J. Symons: *Charles Dickens.* London, 1952.
S. Monod: *Dickens romancier.* Paris, 1953.
C. Izzo: *Autobiografismo di Charles Dickens.* Venezia, 1954.
St. Marcus: *The Other Victorians.* New York, 1966.

T. A. Jackson pretendeu demonstrar que Dickens era um "radical", um daqueles propagandistas que apoiaram as reivindicações revolucionárias dos Chartistas, dos precursores do socialismo. E num sentido mais imediato e prático, Dickens teria sido mesmo um grande "reformer": as descrições das prisões, escolas e asilos nos seus romances teriam contribuído muito para se conseguir a reforma dessas instituições.

Até há pouco, todo mundo aceitou sem hesitações esta última afirmação. Humbhry House pôde, porém, verificar que a repercussão dos romances de Dickens foi puramente sentimental, sem exercer a menor influência sobre a legislação inglesa. Aquelas reformas precedem em parte a literatura de Dickens; em parte, foram obra de parlamentares, intelectuais com os quais o repórter pouco culto não estava em relações. Não sendo um intelectual, Dickens nunca se ocupou com os grandes problemas políticos, filosóficos, religiosos do seu tempo; os seus personagens ignoram, como ele mesmo, os nomes de Newman e Huxley, Mill e Darwin; não pôde pertencer ao grupo dos "radicais". O seu otimismo cor-de-rosa, tão característico, até exclui a ideologia radical. O mais famoso dos seus romances, *David Copperfield*, é mero quadro doméstico, se bem que de poesia encantadora – dizem os leitores, enquanto os escritores profissionais o negam peremptoriamente. Já há muito que Dickens não exerce influência alguma sobre o romance inglês; é leitura popular, mas não é um "novelist's novelist". Escritores que se prezam não escrevem *best seller*; e os romances de Dickens eram e continuam os *best sellers* de maior sucesso em língua inglesa. A crítica marxista, discordando de Shaw, explica o êxito geral da obra justamente pela falta de uma ideologia definida em Dickens. Martin Chuzzlewit não combate abusos sociais, e sim um vício particular, por assim dizer, um vício teológico, o egoísmo; o personagem Pecksniff encarna mais a hipocrisia, o "cant" inglês, do que o aproveitamento dele para fins egoísticos. Em *Oliver Twist*, o mais vivido e mais sinistro dos seus romances, o destino individual da criança infeliz preocupa mais o autor e o leitor do que o sufoca o sentimento de revolta. Dickens é o romancista de desgraças pessoais, embora infligidas pelas instituições injustas; mas não é o romancista da *Situação do operariado na Inglaterra* que Friedrich Engels descreveu naqueles mesmos anos, no famoso estudo deste título que precede o *Manifesto comunista*. Até *Hard Times*, a questão social, propriamente dita, não aparece na obra

de Dickens, e neste último romance, dedicado ao medievalista Carlyle – e, por sinal, o melhor construído, o mais artístico dos romances do autor – os sindicatos dos operários são tratados com a mesma hostilidade manifesta que Dickens dedica aos industriais e capitalistas. Dickens não ignora a questão social; mas só conhece, só admite uma solução: a caritativa, como está preconizada em *A Christmas Carol em Prosa* – um maravilhoso conto de fadas, criação de uma verdadeira mitologia de Natal que se gravou profundamente na consciência anglo-saxônica.

Em vez de ideologia, Dickens dá melodrama. O seu romance não descende, como se afirmou, de Walter Scott, e sim do romance "gótico"; "góticos" são os seus *villains*, malandros e criminosos, "góticos" são os mistérios de família ou de crimes inexplicados em muitos romances seus. Influenciou-o muito o transformador do romance "gótico" em romance policial, seu amigo e discípulo Wilkie Collins[131], sem Dickens chegar jamais a igualar a arte de composição desse romancista menor. Com efeito, Dickens, criador prodigioso de atmosferas e caracteres, personagens e caricaturas, não sabe dirigir bem os seus enredos, sempre algo confusos e incoerentes. Costuma-se explicar isso pelo método de trabalho de Dickens: escreveu com rapidez, e a publicação seriada, em revistas ou em fascículos, começou já antes de o autor ter acabado a obra. Sempre Dickens ficou o jornalista, o repórter dos seus começos, o autor dos *Sketches by Boz*; os *Pickwick Papers* compõem-se só de cenas humorísticas sem muita coerência entre o começo e o fim. Mas essa maneira de composição também pode ter outras origens. Dickens, que gostava do teatro, possuía grande talento de ator; os personagens de Dickens se caracterizam pelos gestos, por tiques, pela modulação da voz, como se fossem representados por atores no palco. A fragmentação dos romances de Dickens em cenas seria conseqüência de uma visão dramática dos acontecimentos. Pode-se acrescentar que os tipos principais de Dickens – malandros monstruosos e malucos divertidos – correspondem aos tipos do teatro elisabetano: o *villain* e o *clown*. A mistura de elementos trágicos e cômicos é autenticamente elisabetano; e um romance sinistro como *Bleak House* já foi comparado às tragédias me-

131 Cf. "Romantismos de evasão", nota 70.

lodramáticas de John Webster. O elemento melodramático, tão forte em Dickens, provém antes do teatro do que do romance gótico.

O caráter teatral da arte de Dickens explica, antes de tudo, certas reticências, sobretudo a eliminação total da sexualidade; pois no palco há limites do que se pode apresentar ao público. Estudando a literatura pornográfica, muito abundante, no tempo da rainha Vitória, Steven Marcus descobriu numerosas cenas francamente obscenas que se enquadram perfeitamente nos romances de Dickens, que nelas parece ter pensado para, depois, eliminá-las. Mas não por hipocrisia e, sim, por imposição do seu público. Só em 1934 revelou Thomas Wright os fatos pouco vitorianos, que os biógrafos oficiais de Dickens tinham silenciado: o repúdio da esposa, pelo romancista, e seu convívio quase público com uma atriz de passado duvidoso. Mas podiam coisas dessas entrar em romances, cujos personagens e acontecimentos o público acreditava ver como no palco de um teatro? Seria possível, sim, no teatro elisabetano de um John Ford. Mas no tempo de Dickens já não estava vivo o teatro elisabetano; representava-se apenas *A New Way to Pay Old Debts*, de Massinger, em que *Sir* Giles Overreach é um personagem dickensiano. O teatro do qual o romancista gostava tanto foi o teatro popular dos subúrbios de Londres: dramalhões que eram descendentes plebeus do drama burguês do século XVIII, de Lillo a Cumberland; e farsas grosseiras. Uma série incoerente de cenas de uma farsa genial, eis os *Posthumous Papers of the Pickwick Club*. Os caracteres e tipos cômicos de Dickens são, todos eles, caricaturas de um grande farsista, deformações monstruosas da realidade. No cômico e no sério, Dickens deforma sempre. Não é realista, assim como não é realista aquele outro grande deformador da realidade também misturando elementos trágicos e cômicos: Gogol. Este é o único autor com o qual Dickens, seu contemporâneo, às vezes se parece.

Dickens também é romântico. Admiram-se, nesse escritor popular, numerosos trechos de estilo genuinamente poético; a descrição da névoa londrina, em *Bleak House*; a do Tâmisa, em *Our Mutual friend*. Foi isso que ele aprendeu em Walter Scott. Não se costuma apreciar muito o único romance scottiano de Dickens, *Barnaby Rudge*; mas este romance, descrevendo distúrbios populares em Londres ao fim do século XVIII, é uma das obras mais importantes para a compreensão do romancista. Está cheio de reminis-

cências autobiográficas. É o único romance de Dickens no qual se refletem, sob o disfarce histórico, os movimentos social-revolucionários do seu próprio tempo. Mas a conclusão não é revolucionária. O neto do "butler" de Lord Crewe acreditava, como todos os ingleses médios, na invariabilidade eterna da hierarquia social. E em outro romance, *Great Expectations* – um dos melhores de Dickens, senão o melhor – o romancista condensou no destino de Pip a sua própria experiência, os perigos de uma ascensão social demasiadamente rápida. Dickens não é realista nem revolucionário; é romântico como Gogol. Apenas não se evadiu da realidade; pretendeu melhorá-la, deformando-a romanticamente. É antes um pré-romântico mais moderno, por isso, aliás, tão sentimental. Mas "pré-romantismo moderno" é uma definição do romantismo social, do "romantismo de oposição".

Por isso, a atitude social de Dickens parece-se muito mais com a de George Sand do que com a atitude de Mrs. Gaskell[132], sempre classificada como discípula sua, mas que representa uma fase já mais avançada, ideologicamente, do romance inglês. A propósito de Dickens, os termos "romantismo social" e "romantismo de oposição" revelam conteúdo dialético; a "contradição" liga-se ao fenômeno da separação progressiva entre liberalismo e democracia, entre a burguesia e, do outro lado, a pequena-burguesia e o proletariado. Os progressos políticos da burguesia significam desgraças econômicas do proletariado. Até os progressos sociais da época entre 1840 e 1870 – diminuição do pauperismo, começos da legislação trabalhista na Inglaterra – servem aos interesses da burguesia, racionalizando os métodos do trabalho e melhorando a capacidade de trabalhar do operariado. Mas a pequena-burguesia é recompensada, por enquanto, pelos progressos políticos. Os protagonistas do progresso aparentemente democrático e liberal são mesmo os pequenos-burgueses; Dickens não é liberal nem socialista, mas democrata. E por motivos especiais colaboram assiduamente nessa luta democrática as feministas – é aí que reaparece a influência de George Sand.

O feminismo de George Sand perdeu, fora da boêmia literária de Paris, os aspectos libertinos; ficavam só as reivindicações de uma edu-

132 Cf. "O fim do romantismo", nota 14.

cação mais prática das filhas, de maior igualdade de direitos jurídicos, de acesso a diversas profissões para as mulheres. As mais das vezes, essas reivindicações não aparecem como programa político, mas como aspirações de ordem moral, sobretudo na Escandinávia; e esses romances feministas suecos e noruegueses também foram traduzidos e muito apreciados na Inglaterra, onde Elizabeth Barrett Browning, Elizabeth Gaskell e George Eliot deram o exemplo de mulheres cultas e independentes. Os romances de tendência feminista da sueca Fredrika Bremer[133] tinham repercussão internacional tão prolongada que a sua ressonância ainda constituirá o pesadelo de Strindberg. Algo mais radical era a norueguesa Camilla Collett[134], escritora menos "dickensiana", mais vigorosa, pensadora de coragem. O seu papel histórico na "poetocracia" norueguesa revela-se pelas suas relações pessoais e literárias: Camilla, irmã do romântico revolucionário Wergeland, fora noiva do romântico conservador Welhaven, separando-se dele por incompatibilidade de gênios e casando com um pastor de opiniões radicais. Experiências do noivado inspiraram-lhe o romance *Amtmandens doettre* (*As Filhas do Prefeito*), que teve por sua vez a honra de fornecer vários pormenores para o enredo de *Kjaerlighedens Komedie* (*A Comédia do Amor*), a primeira comédia moderna, anti-romântica, de Ibsen.

O papel histórico da literatura feminista é anti-romântico; destruindo os conceitos românticos sobre amor e casamento. Naquela comédia de Ibsen, uma moça prefere ao amor de um poeta lírico o casamento com um burguês pouco poético e muito rico. É um símbolo. O feminismo servia a burguesia. O grande documento doutrinário do feminismo foi o tratado *On the Subjection of Women* (1869) de John Stuart Mill, filósofo

---

133 Fredrika Bremer, 1801-1865.
Presidentens dottrar (1834); *Strid och frid* (1840); *En Dagbok* (1834); *I Dalarne* (1845); *Hertha* (1856); *Fader och dotter* (1858); etc.
S. Ek: *Fredrika Bremer.* Stockholm, 1912.
E. Kleman: *Fredrika Bremer.* Stockholm, 1925.

134 Camilla Collett, 1813-1895.
Amtmandens doettre (1855); *Fortaellinger* (1861); etc.
L. Heber: *Camilla Collett.* Oslo, 1913.
E. Eteen: *Digtning og virkelighet, en studie i Camilla Collets: forfatterskap.* Oslo, 1947.

liberal e utilitarista. A emancipação da mulher fazia parte da evolução que destruiu a família proletária para arranjar aos industriais operárias de salários baixos. A pequena-burguesia democrática colaborou mesmo, pelo menos literariamente, nesse processo; o liberalismo venceu, arrasando economicamente a pequena-burguesia. A separação inevitável entre liberalismo e democracia, separação realizada no desfecho da revolução de 1848, significou o fim do romantismo.

. . . .

Capítulo IV

O FIM DO ROMANTISMO

O ROMANTISMO inglês não acabou; esgotou-se. Byron, Shelley, Keats morreram quase ao mesmo tempo; Wordsworth e Coleridge estavam transformados em ídolos ou múmias, conforme o ponto de vista, mas, em todo caso, mudos há muitos anos: poetas sem poesia. A literatura assim como a vida inglesa iam ao encontro de uma época da prosa. Não foi ouvido o protesto revolucionário dos últimos discípulos de Shelley, porque esse protesto estava envolvido, mais do que o de Shelley, em nuvens românticas, dando como resultado uma poesia de esquisitões. O romantismo inglês acabou num espetáculo de gestos violentos ou absurdos[1], como uma pantomina de surdos-mudos loucos num entremês de Middleton; e custou descobrir atrás dos sons inarticulados a poesia desses neo-elisabetanos. Está aí Beddoes[2], que em outro sentido do que Keats pertence aos neo-elisabetanos; era um homem anormal e por conseqüência a-social, que escolheu as expressões da morbidez do teatro jacobéio para exprimir os seus instintos irreprimíveis e dissimu-

---

1 F. L. Lucas: *The Decline and Fall of the Romantic Ideal.* Cambridge, 1936.
J. Heath-Stubbs: *The Darkling Plain.* London, 1950.

2 Cf. "Romantismos de evasão", nota 163.

lar-lhes o efeito destruidor. A mesma máscara escondeu, até a perfeição, o sentido da poesia de Darley[3]: em vida publicou pouco, dramas em estilo elisabetano, escritos críticos, uma edição de Beaumont e Fletcher; e Francis Turner Palgrave, encontrando-lhe numa revista, sem assinatura, a poesia *It is not Beauty I demand...*, tomou-a por obra anônima de um "cavalier poet" desconhecido do século XVII, incluindo-a assim na sua famosa antologia *The Golden Treasury* (1861). Só meio século depois descobriu-se a identidade com o autor do esquecido poema narrativo *Nepenthe* em estilo de Shelley, explosão violenta de uma alma inibida, com todas as cores de um sonho romântico à maneira de *Kubla Khan*. Beddoes e Darley dão a impressão de edições mórbidas, até realmente patológicas, de Keats. Pelo menos um poema de Hood[4], *Lycus the Centaur*, pertence ao mesmo estilo keatsiano e é da mesma mentalidade mórbida. Nas suas maiores poesias sérias Hood revela grande poder verbal que lembra, de longe, a Hugo. Mas isso é aspecto "reacionário" da sua poesia, no sentido de "ligado ao passado" romântico; e só recentemente chamou-se a atenção para isso. A poesia de Hood revelou só pouco a pouco as suas várias faces: e aquele aspecto "cósmico" é o recém-descoberto. Também não faz muito tempo que se descobriu um Hood pré-romântico, lembrando a Wordsworth pelo poder de evocar e personificar a Natureza: no primeiro verso de –

> "I saw old Autumn in the misty morn
> Stand shadowless like Silence, listening
> To silence…" –

a personificação é evidentemente keatsiana; mas o efeito é muito diferente. O pré-romantismo de Hood deve estar em relações com a condição do

---

3 George Darley, 1795-1846.
Nepenthe (1835); *Poems* (1890).
C. C. Abbott: *The Life and Letters of George Darley, Poet and Critic*. Oxford, 1928.

4 Thomas Hood, 1790-1845.
Odes and Addresses to Great People (1825); *Whims and Oddities* (1826-1827); *The Plea of the Midsummer Fairies, Hero and Leander, Lycus the Centaur and Other Poems* (1827); *The Dream of Eugene Aram* (1829).
W. Jerrold: *Thomas Hood. His Life and Times*. London, 1907.
J. H. Swann: "The Serious Poems of Thomas Hood". (In: *Manchester Quarterly*, LI, 1925.)

poeta, paupérrimo, testemunha da terrível agitação social que acompanhou a introdução da grande indústria na Inglaterra. Poesias conhecidíssimas de Hood, como *The Song of the Shirt*, lembram aquela agitação. Em outros casos, Hood alude à situação social de maneira jocosa, quase como um "metaphysical poet":

> "O God, that bread should be so dear
> and flesh and blood so cheap!"

Mas, as mais das vezes, só é um humorista de versos ligeiros, tão popular na Inglaterra que esqueceram o lado "noturno" desse grande e último poeta romântico.

O romantismo de Hood não é a única herança que recebeu do passado. O seu humorismo tem relações com a poesia satírica do século XVIII; e mais outros herdeiros do espírito do século XVIII colaboraram na decomposição do romantismo inglês. Só assim será possível situar historicamente o curioso Peacock[5], um dos escritores mais estranhos da literatura inglesa. Humanista erudito, cosmopolita, satírico, inconformista, escrevendo romances que apenas são, no fundo, séries de conversas espirituosas – tudo isso lembra a Landor. Mas Peacock não tem nada de harmonia grega nem renascentista, é um inglês jocoso da estirpe de Fielding e Sterne, criando as caricaturas mais incríveis – é um *tory* de tendências destrutivas ou um liberal de tendências anticontinentais, enfim um niilista na poltrona de um clube aristocrático. A luta romântica contra o romantismo é o signo da época. Hazlitt[6], o grande ensaísta, é definido, em geral, como romântico na literatura e radical na

---

5 Thomas Love Peacock, 1785-1866.
Headlong Hall (1816); *Nightmare Abbey* (1818); *The Misfortunes of Elfin* (1829); *The Crotched Castle* (1831).
A. Van Doren: *The Life of Thomas Love Peacock.* London, 1911.
G. Saintsbury: "Thomas Love Peacock". (In: *Collected Essays and Papers,* vol. II. London, 1923.)
J. B. Priestley: *Thomas Love Peacock.* London, 1927.
J. J. Mayroux: *Thomas Love Peacock, un épicurien anglais.* Paris, 1933.
O. W. Campbell: *Thomas Love Peacock.* London, 1953.

6 William Hazlitt, 1778-1830.
Characters of Shakespeare's Plays (1817); *The Round Table* (1817); *Lectures on the*

política. Com efeito, as suas preferências literárias são as do romantismo: Spenser, Shakespeare, os outros dramaturgos elisabetanos; e os seus artigos políticos são duma franqueza e coragem admiráveis, ao ponto de celebrar Napoleão como herói da democracia, numa época na qual o nome do imperador dos franceses foi constantemente amaldiçoado na Inglaterra, como do maior tirano. Na veneração de Hazlitt por Napoleão já existe, porém, algo do culto dos heróis de Carlyle; e esse traço é romântico. Doutro lado, Hazlitt foi coerente, denunciando a detração da memória de Napoleão pela biografia do *tory* Walter Scott; Hazlitt já tinha acerbamente criticado o passadismo reacionário do romancista. Como intérprete de Shakespeare, Hazlitt não é digno de figurar ao lado do seu contemporâneo Coleridge. A atenção do romântico Coleridge foi dedicada mais à estrutura das peças, enquanto o individualista Hazlitt se ocupava mais com a análise psicológica dos personagens. Contudo, as contradições são inegáveis. Hazlitt, nas conferências sobre os poetas ingleses, pretendeu destruir o falso classicismo poético do século XVIII; mas ninguém revelou mais penetração e sensibilidade do que ele na análise de William Collins e Gray. O grande amor de Hazlitt – um amor produtivo – era a história literária inglesa. Fielding e Sterne, os humoristas, eram os seus companheiros permanentes; reabilitou, seguindo o exemplo de Lamb, a comédia amoral da Restauração. Mas a maior das suas reabilitações críticas é a de Chaucer, transfiguração poética do bom-senso anglo-saxônico. Hazlitt, o radical, o discípulo de Helvétius e dos jacobinos, é o primeiro grande liberal inglês.

O liberalismo inglês não destruiu o romantismo; deformou-o. E conservou, por sua vez, vestígios românticos. Bentham[7], o doutrinário

---

English Poets (1818); *Lectures on the English Comic Writers* (1819); *Political Essays* (1819); *Lectures on the Dramatic Literature of the Reign of Queen Elizabeth* (1820); *Table Talk* (1821-1825); *The Spirit of the Age* (1825); *The Plain Speaker* (1826); *The life of Napoleon Bonaparte* (1828-1830).

A. Birrell: *William Hazlitt.* London, 1902.

P. P. Howe: *The Life of William Hazlitt.* 2.ª ed. London, 1928.

C. M. Maclean: *Born under Saturn. A Biography of William Hazllit.* London, 1943.

7 Jeremy Bentham, 1748-1832.

A Fragment on Government (1776; nova ed. 1822).

C. M. Atkinson: *Jeremy Bentham.* London, 1905.

do utilitarismo – doutrina tão inglesa como é inglesa a crítica de Hazlitt – é um racionalista do século XVIII; mas não deixa de ser romântico, na esquisitice da sua personalidade. E Mill[8], o grande liberal, economista, livre-pensador, chefe do positivismo inglês, não pôde dissimular certos romantismos, deformados pela educação duríssima que o pai lhe impusera. Foi partidário de um feminismo meio romântico, e na sua filosofia descobriram-se traços estranhos de um maniqueísmo que o liga ao maniqueísmo do céptico Bayle, e talvez a Blake. Chega-se às portas do famoso "compromisso vitoriano" com Elizabeth Barrett Browning[9]: não faz muito tempo que a autora dos *Sonnets from the Portuguese* era considerada como a maior poetisa inglesa; e assim sempre foi mencionada ao lado de seu marido Robert Browning, o maior poeta da época vitoriana. Na verdade, um fato biográfico não pode ser critério da classificação literária. Elizabeth Barrett Browning já perdeu, em favor de Christina Rossetti, o lugar da maior poetisa inglesa; já se admite a fraqueza de epígono do seu romantismo, julgamento que se estende, mais do que aos *Sonnets from the Portuguese*, contudo apreciáveis, ao ambicioso poema *Aurora Leigh*. Na última fase da sua vida e poesia, Elizabeth Barrett Browning entusiasmou-se pela causa da liberdade italiana: o interesse dos "byronianos" pela liberdade de povos longínquos voltou na época vitoriana, como parte do "compromisso" entre moderação na vida pública e romantismo na poesia. Vinte anos antes, Elizabeth Barrett Browning ainda fizera poesia social em vez de poesia política: *The Cry of the Children* é fraco como poesia, mas significativo como documento da crise social, assim como *The Song of the Shirt*, de Hood.

---

8 John Stuart Mill, 1806-1873.
A System of Logic, ratiocinative and inductive (1843); *Principles of Political Economy* (1848); *On Liberty* (1859); *Utilitarianism* (1863); *On the Subjection of Women* (1869); *Autobiography* (1873).
S. Saenger: *John Stuart Mill.* London, 1901.

9 Elizabeth Barrett Browning, 1806-1861.
Poems (1844); *Sonnets from the Portuguese* (1850); *Casa Guidi Windows* (1851); *Aurora Leigh* (1856); *Poems before Congress* (1860).
G. M. Merlette: *La vie et les oeuvres d'Elizabeth Barrett Browning.* Paris, 1905.
L. S. Boas: *Elizabeth Barrett Browning.* New York, 1930.
D. Hewlett: *Elizabeth Barrett Browning. A Life.* London, 1952.

O romantismo, esgotado na poesia, refugiou-se na prosa. Um asilo ofereceu-lhe o romance histórico à maneira de Bulwer; outro, o romance "gótico", agora transformado em romance policial à maneira de Wilkie Collins. Os dois gêneros encontram-se na obra de Charles Reade[10]. Autor profissional de romances sensacionalistas sobre questões sociais, o escritor pretendeu, em *The Cloister and the Hearth*, exibir a sua erudição; e conseguiu transformá-la em grande panorama da época de Erasmo de Roterdão. É surpreendente, nessa obra, a riqueza da documentação histórica, reunida com meticulosidade. Com efeito, neste romance histórico, Reade é mais realista do que nos seus romances de vida contemporânea, nos quais tomou reivindicações de reformas administrativas à maneira de Dickens como pretexto para exibir o pior sensacionalismo. A força dramática da narração, em *The Cloister and the Hearth*, não reside, porém, na veracidade dos pormenores e sim na veracidade dos desejos recalcados de uma vida livre, desenfreada – e nota-se que esse romance é uma das poucas obras trágicas na era do "compromisso vitoriano". O resto da produção desse autor secundário de uma obra genial são romances policiais; mas sempre ocorre uma ou outra página surpreendente, "incômoda".

O caso de Reade ajuda a compreensão do caso, colocado em nível muito superior, das irmãs Brontë. No caso de Reade: força dramática num escritor fora da literatura séria. No caso das irmãs Brontë: força dramática e espírito visionário em romancistas fora de literatura profissional. Neste último caso, o romantismo é tão aparentemente romantismos de evasão, que nada revela o ambiente real das autoras; e tudo isso disfarçado de romance realista, de tal modo que as Brontë foram consideradas, durante decênios, como contemporâneas legítimas de Mrs. Gaskell, que lhes escreveu a primeira biografia. Mas "wuthering heights" não se encontram em nenhuma parte da Inglaterra, e assim como a obra *Wuthering Heights*

---

10 Charles Reade, 1814-1884.
It Is Never Too Late to Mend (1856); *The Cloister and the Hearth* (1861); *Hard Cash* (1863); *Griffith Gaunt, or Jealousy* (1867); *A Terrible Temptation* (1871); etc.
M. Elwin: *Charles Reade, a Biography.* London, 1931.
A. M. Turner: *The Making of The Cloister and The Hearth.* Chicago, 1938.
L. Rives: *Charles Reade, sa vie, ses romans.* Toulouse, 1940.

está fora do espaço, assim se encontra ela fora do tempo cronológico da história da literatura. Até os romances de Charlotte Brontë, mais realistas, são expressões de um romantismo recalcado.

Os filhos do vigário de Haworth, lugar perdido no Yorkshire, tinham todos, ao que parece, capacidades geniais. Mas Anne, a autora do comovente romance *Agnes Grey* (1847), extinguiu-se cedo demais para revelar a sua medida, e o filho, Branwell, ele mesmo personagem romântico de "génie maudit", encontrou o fim sinistro sem ter dado nada. De Emily, o mundo não tomou conhecimento durante muito tempo. Fica Charlotte Brontë[11], que levou a um equívoco um sucesso surpreendente. *Jane Eyre* é a história da escola terrível na qual duas irmãs da autora morreram de tuberculose. Alguns consideraram a obra como "literatura de acusação", denúncia de sofrimentos de crianças como em Dickens; outros estavam fascinados pela continuação da história escolar, as aventuras da pobre aia com o romântico Rochester, como se Charlotte Brontë fosse um Richardson moderno; e todos choraram. Uma alemã, fabricante de peças sentimentais, Charlotte Birch-Pfeiffer, transformou o romance em versão dramática, *Die Waise von Lowood* (1855), à qual se abriram os teatros do mundo inteiro. Na verdade, *Jane Eyre* já é uma obra bastante dramática. Mas o estilo é o do realismo moderado da época; e a psicologia, da estirpe da psicologia sentimental de Samuel Richardson, parecia produto legítimo da alma de uma pobre professora de recalcados instintos de felicidade; pois a própria Charlotte Brontë também levou a existência de uma professora pobre. Os outros romances, menos famosos, girando em torno de temas parecidos, confirmaram essas impressões. Sobretudo sabiam os biógrafos explicar o romance *Villette* pelas experiências eróticas, pouco felizes, de

---

11 Charlotte Brontë, 1816-1855.
Jane Eyre (1847); *Shirley* (1849); *Villette* (1853); *The Professor* (1857).
M. Sinclair: *The Three Brontës,* 2.ª ed. London, 1914.
E. F. Benson: *Charlotte Brontë.* London, 1932.
T. J. Wise e J. A. Symington: *The Brontës.* 4 vols., Oxford, 1932.
D. Cecil: *Early Victorian Novelists.* London, 1934.
Ph. E. Bentley: *The Brontës.* London, 1948.
L. Hinkley: *The Brontës.* London, 1948.
L. e E. M. Hanson: *The Four Brontës.* Oxford, 1949.

Charlotte Brontë com o diretor de um educandário em Bruxelas, onde ela lecionava. Hoje se dá importância especial aos três romances posteriores à estréia: *Shirley*, *Villette* e *The Professor*. Admite-se que a atmosfera sinistra da escola de Lowood, em *Jane Eyre*, é menos intrumento de "literatura social" do que resíduo livresco do romance "gótico"; o próprio Rochester é um herói byroniano. Todos os romances de Charlotte Brontë, que pareciam tão modestamente realistas, são dum romantismo excessivo, de uma intensidade de expressão visionária. E afinal as pesquisas biográficas deram o resultado de que *Villette* não se baseia de modo algum nas experiências com o professor Héger em Bruxelas. Escrevendo romances sentimentais ao gosto das leitoras da época, Charlotte Brontë notou as suas visões singulares, indissoluvelmente ligadas às visões de suas irmãs.

O caso de Emily Brontë[12] é análogo: o romantismo noturno de *Wuthering Heights* é tão impressionante que nenhuma explicação psicológica o podia diminuir. O herói, Hathcliff, "the damned soul", é, mais uma vez, um Byron pálido, bom para assustar e seduzir moças provincianas – mas nesse grande romance até os aspectos têm vida real como numa tragédia de Shakespeare. O enredo é de inverossimilhança extrema; a narração sugere, no entanto, a impressão de experiências reais. Sanger pretendeu demonstrar a exatidão das descrições geográficas e sociais em *Wuthering Heights*, a regularidade clássica da composição como de uma tragédia raciniana; o romance seria uma obra de arte, bem deliberada, transfiguração do ambiente da autora. Outros chamaram a atenção para o movimento metodista, muito forte no Yorkshire naquele tempo, para "localizar" o temperamento visionário da romancista. Mas as poesias de Emily Brontë, poucas e extraordinárias, não são metodistas, se bem que religio-

---

12 Emilly Brontë, 1818-1848.
Wuthering Heights (1847).
C. P. Sanger: *The Structure of "Wuthering Heights"*. London, 1926.
Ch. Simpson: *Emily Brontë*. London, 1929.
T. J. Wise e J. A. Symington: *The Brontës*. 4 vols. Oxford, 1932.
D. Cecil: *Early Victorian Novelists*. London, 1934.
F. S. Dry: *The Sources of "Wuthering Heights"*. Cambridge, 1937.
F. E. Ratchford: *The Brontës Web of Childhood*. New York, 1941.
M. Spark e D. Stanford: *Emily Brontë; Her Life and Work*. London, 1953.

sas; entendidos no assunto consideram-nas como expressões de autênticas experiências místicas; e isso não está em contradição com o panteísmo feroz das descrições da natureza noturna no romance nem com as alusões inconfundíveis a instintos recalcados e explosivos. *Wuthering Heights*, obra de dramaticidade intensa é e será considerada por muitos como um dos maiores romances da literatura inglesa.

O problema dessas obras-primas estranhas, escritas por moças sem experiência literária nem experiências vitais, nunca será provavelmente resolvido por completo. Mas uma solução parcial foi oferecida pelas pesquisas de Fanny Ratchford, examinando os cadernos nos quais os filhos do vigário de Haworth anotaram, desde muito cedo, poesias, meditações e esboços de novelas. Na imaginação dessas crianças existiam as histórias de dois reinos imaginários, Angria e Gondal, verdadeiras mitologias particulares como as de Blake; e todos os romances de Charlotte e Emily Brontë baseiam-se naquelas fantasias infantis. O caso é singular. Por isso, tampouco tem muito sentido falar da "influência" das irmãs Brontë na evolução do romance inglês, no qual elas teriam introduzido a introspecção psicológica e as paixões românticas. Essa influência não existe. Em 1850, os romances das irmãs Brontë não pertenciam ao futuro, mas ao passado, assim como a poesia romântica de Beddoes e Darley. Mas estes eram literatos de alta cultura literária. Um caso mais parecido de romantismo recalcado nota-se nas poesias do paupérrimo John Clare[13], inquilino de um manicômio, do Northampton Asylum, poesias simples de uma alma perplexa em face da natureza; durante muito tempo não se percebeu nesses versos uma surpreendente força visionária de "romantismo de profundidade"; mas depois de importante ensaio de Middleton Murry, muitos críticos já estão dispostos a incluir o pobre Clare entre os poetas ingleses da primeira categoria.

---

13 John Clare, 1793-1864.
Poems Descriptive of Rural Life and Scenery (1820); *The Shepherd's Calendar* (1827). Edição por J. W. Tibble, 2 vols., London, 1935; edição dos poemas escritos no manicômio por G. Grigson. London, 1949.
J. W. e A. Tibble: *John Clare. A Life.* London, 1932 (2ª edição, 1956).
J. M. Murry: *John Clare and Other Studies.* London, 1951.

O proletário Clare era vítima daquela situação social que as irmãs Brontë ignoravam e que foi cantada por Hood e Elizabeth Barrett Browning. Construir uma relação entre estas angústias sociais e aquelas angústias místicas significaria criar um artifício desnecessário; basta verificar, sem conclusões, a coexistência do romantismo recalcado e da agitação social. E essa coexistência é evidente, assim como em Hood, em Elizabeth Gaskell[14], um dos escritores ingleses que o estrangeiro menos conhecia e que gozam, com toda razão, do maior apreço na Inglaterra. A sua fama baseia-se principalmente no romance social *Mary Barton*, por motivo do qual ela é considerada como discípula de Dickens. Os *connaisseurs* preferem *Cranford*, todo diferente, ao ponto de falarem de "duas Mrs. Gaskells". Na verdade, há três. A primeira Mrs. Gaskell é a autora de contos de espectros e mistérios, nos quais ela acreditava seriamente; tinha "realmente" visto um fantasma. É esta Mrs. Gaskell que escreveu a primeira biografia de Charlotte Brontë. O elemento melodramático desses contos reaparece em *Ruth*, que pertence à segunda Mrs. Gaskell: história chorosa de uma mulher caída, muito ao gosto da época. A terceira Mrs. Askell é a observadora implacável de *Cranford*, suma da vida das pessoas de classe mais elevada numa aldeia inglesa; obra concebida e realizada no espírito de Jane Austen, uma obra clássica do romance inglês. O mesmo espírito de observação, aplicado às misérias com a força melodramática da segunda Mrs. Gaskell, autora de *Ruth*, e com a angústia intensa da primeira, da contista: eis *Mary Barton*; e assim se explica muito bem que esse romance podia ser escrito antes de Dickens perceber os problemas do operariado. Mrs. Gaskell era admiradora de Dickens; mas seria injusto clas-

---

14 Elizabeth Cleghorn Gaskell, 1810-1865.
Romances: *Mary Barton* (1848); *Ruth* (1853); *Cranford* (1853); *North and South* (1855); *Sylvia's Lovers* (1863).
Contos: *Libbie Marsh's Tree Eras* (1850); *The Grey Woman and Other Tales* (1865); *Cousin Phyllis and Other Tales* (1865).
Biografia: *The Life of Charlotte Brontë* (1857).
J. J. Van Dullemen: *Mrs. Gaskell, Novelist and Biographer.* Amsterdam, 1924.
A. Stanton Whitfield: *Mrs. Gaskell. Her Life and Work.* London, 1929.
G. W. Sanders: *Elizabeth Gaskell.* New Haven, 1930.
I. French: *Mrs. Gaskell.* London, 1949.
A. B. Hopkins: *Elizabeth Gaskell. Her Life and Work.* London, 1952.

sificá-la como "dickensiana". É uma escritora grande e independente. Até era mais "radical" do que Dickens, e isso também vale, naquele momento, como sintoma a-vitoriano, romântico.

Mary Barton é, assim como *The Song of the Shirt* e *The Cry of the Children*, um dos reflexos do primeiro movimento revolucionário dos operários ingleses, do Chartismo[15]. O movimento não produziu uma literatura; mas repercutiu difusamente em quase todos os escritores da época. A repercussão mais forte, igualmente hostil ao socialismo revolucionário e ao liberalismo capitalista, veio do lado dos *tories*, então regenerados como "partido conservador". Graças à atuação do Primeiro-Ministro Peel, o partido abandonou a política protecionista com respeito ao trigo, sacrificando os interesses dos latifundiários e melhorando o padrão de vida dos operários. Na conseqüência dessa nova política estava uma aliança entre a aristocracia conservadora e o operariado industrial contra a burguesia, talvez na base de uma doutrina paternalista, de entendimento entre as duas classes. Disraeli realizará essa política. A doutrina foi obra de Carlyle[16]. A sua formação fora das mais contraditórias: puritano escocês, da velha estirpe combativa, um futuro Cromwell da literatura, perdeu Carlyle cedo a fé dogmática; aderiu, na Alemanha, a outra fé, o idealismo de Goethe ao qual ele não compreendeu bem, lendo-o através dos óculos de um admirador de Jean Paul. De Goethe veio-lhe a fé na superioridade dos valores espirituais; de Jean Paul, a fé no povo, nos pobres. Carlyle sabia assimilar as influências mais diferentes: descobriu o revolucionarismo social na poesia de Burns, e baseava o sonho medievalista de Novalis no passadismo pater-

---

15 J. L. e B. Hammond: *The Age of the Chartists.* London, 1930.

16 Thomas Carlyle, 1795-1881.
Sartor Resartus (1836); *The French Revolution* (1837); *Chartism* (1839); *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841); *Past and Present* (1843); *Oliver Cromwell's Letters and Speeches* (1845); *Latter-Day Pamphlets* (1850); *History of Frederick II of Prússia, called the Great* (1858-1865).
L. Cazamian: *Carlyle.* Paris, 1913.
D. A. Wilson: *Life of Carlyle.* 6 vols. London, 1923-1934.
E. C. Neff: *Carlyle.* London, 1932.
V. Basch: *Carlyle.* Paris, 1938.
J. Symons: *Thomas Carlyle. The Life and Ideas of a Prophet.* London, 1952.

nal, solidamente regional, de Walter Scott, pretenso remédio dos males da Escócia. Burn e Jean Paul juntos afirmaram-lhe o amor pelo povo humilde e sofredor, ensinando-lhe o humorismo bizarro dos seus ataques à ordem social estabelecida; Novalis e Scott juntos forneceram-lhe a imagem duma Idade Média idealizada, feliz pela hierarquização dos poderes, com o poder espiritual em cima. Só de Goethe, que ele venerava tanto, não há nada na sua obra; Carlyle é romântico. O resultado do seu romantismo foi, porém, dos mais paradoxais: o furor romântico do ataque contra a burguesia liberal transformou-se em crítica quase socialista da sociedade inglesa, e o medievalismo paternalista do seu programa político transformou-se em exaltação da força bruta, dos conquistadores, dos tiranos e dos escravocratas. Carlyle representaria uma mistura curiosíssima de Bernard Shaw e Rudyard Kipling. Parece uma confusão enorme, refletindo-se no seu estilo violento, abrupto, pitoresco de um dos oradores mais impressionantes, mais persuasivos da literatura universal.

Não é difícil esclarecer a confusão aparente. Carlyle combateu o utilitarismo liberal, como sendo herança do intelectualismo francês do século XVIII; o idealismo alemão, mal compreendido, só lhe serviu de arma contra a atitude imoral dos "egoístas inteligentes" da burguesia. Como antiintelectualista e antiutilitarista, Carlyle é um místico, um visionário. Não foi nunca outra coisa senão um puritano escocês, furioso contra a civilização profana dos infiéis; mas um puritano herético entre os heréticos porque tinha as suas revelações particulares. Os contemporâneos já explicaram a rebeldia de Carlyle contra a época como fruto do seu "second-sight": aos camponeses da Escócia atribui-se a capacidade de prever o futuro; e a obra de Carlyle está cheia de visões apocalípticas. A sua apocalipse era a Revolução, conseqüência do egoísmo danado dos ricos e poderosos. Na maior das suas obras, evocou com eloqüência torrencial a Revolução francesa como advertência terrível; nos *Latter-Day Pamphlets*, ameaçou a Inglaterra com a revolução social dos Chartistas. Em *Past and present*, a Revolução é a conseqüência fatal dos maus tratamentos, infligidos pela burguesia inglesa aos pobres e humildes – muitas vezes, Carlyle fala como Marx no *Capital* e Engels na *Situação do operariado na Inglaterra*; *Past and Present* é de 1843; a obra de Engels de 1844. Mas Carlyle não é um economista político, e sim um romancista nos moldes do passadista Walter Scott. No fundo de

Past and Present aparece como imagem de contraste a vida trabalhosa, feliz e pia nos mosteiros ingleses medievais; Carlyle cita a *Crônica* de Bury St. Edmunds, de Jocelin de Brakelonde, romanceando-a. Os condes e bispos da Idade Média não maltrataram crianças num dia de trabalho de 14 horas, porque estavam conscientes dos seus deveres perante Deus. Então havia Ordem, mesmo sem leis democráticas; depois, só havia a Desordem legalizada. Tem que vencer, outra vez, a lei de Deus sobre a lei dos homens que é do Diabo. A História Universal é uma luta perpétua entre Deus e o Diabo – Carlyle é maniqueu da predestinação, da eleição irresistível de alguns e da reprovação implacável dos outros.

Aqueles poucos eleitos são os que interessam especialmente a Carlyle. "Naquele tempo, Deus acordou um herói em Israel", assim começam, no Velho Testamento, os capítulos do livro dos *Juízes*. Como todos os puritanos, Carlyle é mais do Velho Testamento do que do Novo; e aquela frase encerra, para ele, o sentido da História. De vez em quando, sendo já insuportável a desordem profana, Deus desperta um herói, um juiz que julga a Humanidade em nome daquele outro juiz terrível no Céu, o Deus dos puritanos; "Deus absconditus" que se revela pelas obras dos grandes homens, dos heróis. O "hero-worship" de Carlyle é um conceito complicado. Há nisso algo do carrasco de direito divino de De Maistre, cujo providencialismo está perto da fé de Carlyle; também há naquele conceito algo de literário – Cromwell e Napoleão são heróis das Revoluções assim como há "heróis" nos romances de Walter Scott; e os heróis de Carlyle, orgulhosos, terríveis, satânicos, são como que irmãos dos heróis de Byron. Enfim, o herói de Carlyle é o descendente direto do "gênio" dos pré-românticos e do "Sturm und Drang": não precisa de origem dinástica ou aristocrática para ficar autorizado a julgar o mundo. É o herói de um literato furibundo. Carlyle, o puritano, não tem dificuldades em adotar a ordem hierárquica dos valores medievais, na qual o clero católico ocupava o lugar mais alto; o puritano substitui o clero pela Igreja invisível dos heróis literários, dos poetas e dos historiadores proféticos; e duplamente profeta é o historiador poético e poeta visionário Carlyle. Daí a forma da sua historiografia, o poder de evocar e o poder de julgar. Carlyle é um Michelet conservador. É um romântico. Romântica é a sua desconfiança com respeito à inteligência racional; romântica é a sua fé nos instintos, criados e batizados por Deus.

É o romântico da Força e até da Violência, o precursor indireto do imperialismo inglês, melhorando as condições de vida do operariado inglês pela subjugação de países e continentes estrangeiros.

Essa combinação de reformas sociais e imperialismo inescrupuloso encontrou a primeira realização pela política romântica de Disraeli[17], o primeiro-ministro aristocrático de origem judaica, o chefe do partido dos "jovens conservadores"; deu a liberdade da organização sindical e o sufrágio universal aos operários ingleses, e deu à rainha Vitória a coroa imperial da Índia. Disraeli estava tão cheio de orgulhos como Carlyle estava cheio de ressentimentos. Os heróis dos seus romances políticos, hoje pouco legíveis, são auto-retratos de um jovem aristocrata de palidez byroniana, destinado a desempenhar o papel de herói histórico. "Papel", porque Disraeli era menos o herói do que o ator dos seus ideais de uma política espetacular.

Espetáculo teatral – há muito disso na política de Disraeli e na doutrina de Carlyle, dissimulando-se assim uma incoerência gravíssima. O paternalismo é uma forma do medievalismo; não há medievalismo sem catolicismo; e nem o puritano Carlyle nem o judeu batizado Disraeli pensaram em voltar à Igreja de Roma. Pagaram caro por isso: a sua política não recebeu consagração religiosa: tornou-se culto da força bruta. Mas em vão Carlyle e Disraeli teriam pedido o apoio da Igreja anglicana, que não era capaz de apoiá-los nem quis fazê-lo. Durante o século XVIII, a *via media* entre catolicismo e protestantismo transformara-se em espécie de indiferença religiosa; por volta de 1800, a Igreja anglicana era só um ramo da administração pública, sem conteúdo religioso. Fora dos muros dessa Igreja oficial nasceram os movimentos sectários, todos de cor mais ou menos protestante. Enfim, esses "Evangelicals" acabaram invadindo a Igreja, eliminando os últimos vestígios do caráter católico da Igreja de Andrewes. Quando surgiram, depois da reforma parlamentar de 1832, governos liberais, nomeando bispos liberais e violando a autonomia eclesiástica das velhas Universidades, a Igreja já não era capaz de defender-se.

---

17 Benjamin Disraeli, Earl of Beaconsfield, 1804-1881.
Coningsby (1844); *Sybil* (1845); *Tancred* (1847); *Lothair* (1870); *Endymion* (1880).
M. E. Speare: *The Political Novel.* New York, 1924.
D. L. Murray: *Disraeli.* London, 1927.

Mas tampouco quis defender-se. Assim como as classes baixas estavam invadidas pelas seitas protestantes, assim estava o clero contaminado pelo liberalismo teológico[18]. Teólogo liberal, no sentido de protestantismo alemão, era Thomas Arnold (1795-1842), o grande educador de Rugby, um dos homens que criaram e formaram o espírito da época vitoriana. Liberal no sentido de Schleiermacher era Benjamin Jowett (1817-1893), tradutor clássico de Platão e introduzindo a exegese crítica da Bíblia, à maneira alemã, na Igreja anglicana. Liberal era Richard Whately, o influente arcebispo anglicano de Dublin. E o liberalismo teológico encontrou um protetor poderoso, embora algo hesitante, no mais alto dignitário da Igreja anglicana, em Archibald Tait, arcebispo de Canterbury. Uma ala menos radical e mais prática do liberalismo estava constituída pelos "cristãos-sociais", baseando no Evangelho e apoiando pelo trabalho pastoral as reivindicações sociais durante e depois do Chartismo[19]. John Frederick Denison Maurice (1805-1872) era o chefe desses "socialistas cristãos", mais sociais do que liberais, uma espécie de Carlyle anglicano e, portanto, suave. O escritor preeminente do grupo era Kingsley[20], cujos romances *Yeast* e *Alton Locke* foram chamados "romances problemáticos" porque trataram com a intensidade de sermões do problema social. Mais tarde, em romances "filosóficos" e históricos, sem a ajuda poderosa do assunto atual, Kingsley revelou as fraquezas de um escritor medíocre; e não escaparia ao esquecimento final sem o incidente histórico que lhe imortalizou o nome: em 1864 denunciou publicamente como "hipócrita" e "insincera" a conversão do professor Newman ao catolicismo romano, e Newman, defendendo-se, responde com a *Apologia pro Vita Sua*, a maior autobiografia em língua inglesa e, "vue à travers un tempérament", a história autêntica do Oxford Movement.

---

18 V. F. Storr: *The Development of English Theology in the Nineteenth Century, 1800-1860.* London, 1913.

19 C. E. Raven: *Christian Socialism, 1848-1854.* London, 1920.

20 Charles Kingsley, 1819-1875.
Yeast (1848); *Alton Locke* (1850); *Tracts by Christian Socialists* (1851); *Hypatia* (1853); *Westward Ho!* (1855); etc., etc.
W. H. Brown: *Charles Kingsley,* Manchester, 1924.
U. Pope-Hennessy: *Canon Charles Kingsley.* London, 1949.

O Oxford Movement[21] nasceu em 1833, na Universidade de Oxford à qual deve o nome, com um sermão *On National apostasy*, do professor John Keble[22], já famoso como poeta cristão; Keble chamou "apostasia nacional" à protestantização e liberalização da Igreja anglicana, que não seria uma seita protestante, e sim um ramo da Igreja católica, embora separado de Roma por motivos que Keble julgou justos. Mas reconheceu como motivos assim só as pretensões políticas do Vaticano e algumas superstições populares, toleradas pelo clero romano; no resto, Keble acentuou mais os elementos que unem as Igrejas do que aquilo que as separa. Exigiu a volta ao dogma ortodoxo, sem heresias calvinistas ou liberais, reivindicou o restabelecimento do rito católico, embora em língua inglesa, o restabelecimento da autoridade episcopal na base da sucessão apostólica, e, para garantir tudo isso, a independência da Igreja anglicana do Estado. O Oxford Movement, alastrando-se rapidamente, encontrou inimigos ferozes e adeptos entusiasmados, entre estes últimos o jovem Richard Hurrell Froud (1802-1836), convertido ao medievalismo pela leitura dos romances de Walter Scott. Foi Froude que revelou a Newman as belezas da arquitetura medieval e do rito romano e lhe sugeriu a fé na presença real na Eucaristia. Como órgão do movimento publicou-se uma série de tratados teológicos, os *Tracts for the Times*, escritos por Keble, o erudito Edward Bouverie Pusey (1800-1882) e o próprio Newman, que se tornou a figura principal entre os oxfordianos; mas só para abandonar o movimento, entrando na igreja romana.

Newman[23], o maior escritor da Igreja anglicana desde a época de Andrewes e Donne, é ao mesmo tempo o primeiro grande escritor católico

21 P. Thureau-Dangin: *La renaissance catholique en Angleterre au XIXe siècle.* 2.ª ed., 3 vols., Paris, 1912.
W. Ward: *The Oxford Movement.* London, 1913.
W. L. Knox: *The Catholic Movement in the Church of England.* London, 1923.

22 John Keble, 1792-1866.
The Christian Year (1827); *Tracts for the Times* (com J. H. Newman e E. B. Pusey, 1833-1841).
E. F. L. Wood Viscount Halifax: *John Keble.* London, 1909.

23 John Henry Newman, 1801-1890.
The Arians of the Fourth Century (1853); *Parochial and Plain Sermons* (1834-1843); *Tracts for the Times* (com J. Keble e E. B. Pusey, 1833-1841); *Oxford University Sermons* (1843); *An Essay on the Development of Christian Doctrine* (1845); *The Idea*

na Inglaterra desde a época da Reforma; pois o catolicismo de Pope não influiu sensivelmente na sua poesia. Na história da civilização inglesa moderna, a conversão de Newman ao catolicismo romano é um acontecimento de primeira ordem: com isso se alude menos aos poucos teólogos anglicanos e aos inúmeros estetas, literatos e artistas que lhe acompanharam o passo, até aos poetas decadentistas da "fin du siècle" e até, depois, aos Chesterton, Graham Greene e Evelyn Waugh. A importância inglesa de Newman reside mais na repercussão fora do catolicismo romano: nasceu, de um lado, o "anglocatolicismo", poderoso movimento de recatolização dentro da Igreja anglicana, e do qual o representante literário é T. S. Eliot; por outro lado, o idealismo religioso de Newman agiu subterraneamente em todos os movimentos de reação idealista contra o materialismo econômico da época vitoriana. Mas essas repercussões são fenômenos de 1860 quanto ao idealismo, e de 1880 a 1900 quanto ao anglocatolicismo. Em 1845, no ano da conversão de Newman, os efeitos eram quase contrários. Desde 1833, os *Tracts for the Times* tinham sacudido o clero anglicano e a consciência religiosa da nação; as acusações hostis de "popery" não conseguiram sufocar o movimento. Em 1841, o *Tract 90*, escrito por Newman, já foi tão abertamente "romano" que a Universidade o desaprovou oficialmente. Keble e Pusey retiraram seu apoio a qualquer passo que podia levar a Roma. Newman demitiu-se como professor e como pároco. Seguiram-se quatro anos de sérias lutas íntimas. Quando, em 1845, se espalhou a notícia da conversão, as acusações anteriores pareciam justificadas: o Oxford

---

of a University (1852); *Apologia pro Vita Sua* (1864); *Essay in Aid of a Grammar of Assent* (1870).

H. Bremond: *Newman.* 2 vols. Paris, 1905-1906.

Ch. Sarolea: *John Henry Newman.* Edinburg, 1908.

J. J. Reilly: *Newman as a Man of Letters.* New York, 1925.

W. P. Ward: *The Life of Cardinal Newman.* 3ª ed. 2 vols. London, 1927.

J. Lewis May: *Cardinal Newman.* London, 1929 (2ª edição, 1945).

J. E. Ross: *John Henry Newman. Anglican Minister, Catholic Priest, Roman Cardinal.* London, 1933.

S. Dark: *Newman.* London, 1934.

I. F. Cronin: *Cardinal Newman. His Theory of Knowledge.* Washington, 1935.

Ch. F. Harrold: *John Henry Newman. An Expository and Critical Study of his Mind, Thought, and Art.* New York, 1945.

Movement teria sido um pérfido ataque jesuítico por dentro; e acabou logo, esmagado pela deserção do seu chefe. A denúncia de Kingsley, vinte anos depois, só lembrou a um caso já julgado.

O protestantismo e liberalismo ingleses consideravam a conversão de Newman como uma abdicação da sua inteligência; teria sido, como muitos convertidos, um falido, refugiando-se no seio da Mãe Igreja. Mas Newman não era uma vítima da falência, nem homem sentimental em sentido algum. Fora o teólogo mais célebre da Igreja Anglicana justamente pelo duro senso dos fatos nos seus trabalhos de história dos dogmas, senso bem inglês; e guardou esse bom-senso, às vezes ligeiramente irônico, como padre católico e membro do Oratório, a ponto de tornar-se suspeito aos seus novos correligionários. Achara a fé em Roma, mas não a infabilidade papal; o cardeal Manning hostilizou-o durante 30 anos, fazendo-lhe fracassar o projeto de uma Universidade católica na Inglaterra. Sempre se fala em "cardeal Newman"; mas é preciso notar que só Leão XIII o nomeou cardeal, em 1878, isto é, 33 anos depois da conversão, quando Newman tinha 78 anos de idade; só 12 anos antes da sua morte. E no pontificado de Pio X recomeçaram as hostilidades contra o cardeal falecido: na sua doutrina da evolução dos dogmas e na sua poderosa obra de apologia pascaliana, a *Grammair of Assent*, descobriram as raízes da "heresia das heresias", do "modernismo". Mas o modernismo, tentativa de apologia pragmatista, é portanto irracionalista; e Newman nunca foi isso. Ao contrário, ele parece quase racionalista em relação aos subterfúgios irracionais do "compromisso vitoriano" entre a religião e o mundo. Fica a acusação da "insinceridade". A pedagogia pastoral de Newman é às vezes sutilíssima, dizendo sempre a verdade, mas nem sempre a verdade inteira, conforme a capacidade de compreensão dos que o ouviram. Tampouco é simpático certo romantismo estético de Newman na sua mocidade, impressionado pelo medievalismo pitoresco de Walter Scott. Mas a impressionante coerência de pensamento entre os sermões da fase anglicana e os sermões da fase católica já basta para desmentir a acusação de insinceridade; assim como o seu estilo perfeitamente clássico – o seu famoso "royal english" – desmente a suspeita de uma fé só romântica. *The Idea of Universiy* é um dos documentos mais nobres do humanismo inglês, e o classicista anglo-católico T. S. Eliot não teve motivos para renegar o mestre; antes o mestre renegaria o discípulo,

porque Newman ficou sempre o que não quis ser nunca: um típico liberal inglês. Apenas mais coerente do que os outros liberais, ou digamos, menos insular, mais europeu. O grande documento do seu estado de espírito é a *Apologia pro Vita Sua*; autobiografia tipicamente inglesa, escondendo com pudor as lutas íntimas que foram duras. Houve quem se decepcionasse com a frieza da exposição que não revela nenhuma "angústia pascaliana"; parecem ter sido só argumentos de história dos dogmas e direito eclesiástico que motivaram a conversão. Enquanto é assim, é mais uma prova do caráter a-romântico dessa conversão.

Na verdade, foi o golpe de graça contra o romantismo inglês. Gladstone, então conservador e anglicano ortodoxo, quando ouviu a notícia da conversão do mais famoso teólogo da sua Igreja, exclamou: "A Igreja treme nos fundamentos." Quem tremeu e caiu mesmo foi o Oxford Movement que, revelando a sua tendência, se tornou intolerável aos ingleses. A conversão de Newman significou o fim do Oxford Movement, do último movimento romântico na Inglaterra. O campo ficou aberto, quase indisputado, ao liberalismo. Acontecimento comparável só a revolta de Kiekegaard[24] contra a Igreja oficial da Dinamarca, acabando com o romantismo dinamarquês e abrindo as portas ao liberalismo de Brandes.

Na França, o liberalismo já tinha vencido em 1830. À conversão de Newman corresponde aí, em sentido inverso, à apostasia de Lamennais. Ao Oxford Movement corresponde na França o movimento da renovação religiosa, iniciado pelos discípulos de Lamennais, que ficaram fiéis à Igreja: Lacordaire[25], Dom Guéranger, abade de Solesme e defensor, como Keble, da liturgia, Montalembert[26], e Ozanam[27], alma de apóstolo, entusiasta da poesia medieval assim como fora Richard Hurrel Froude. Mas o oxfordianos travaram a última luta contra o liberalismo, enquanto os antigos discípulos de

---

24 Cf. "Romantismos de evasão", nota 179.
25 Cf. "Origens do romantismo", nota 62.
26 Cf. "Origens do romantismo", nota 63.
27 Antoine Frédéric Ozanam, 1813-1853.
Dante et la philosophie catholique au XIIIe siècle (1839); *Les poètes franciscains en Italie au XIIIe siècle* (1852).
G. Goyau: *Ozanam.* 2ª ed. Paris, 1931.
F. Méjecaze: *Ozanam et les lettres.* Paris, 1932.

Lamennais eram mesmo liberais; o seu órgão, a revista *Correspondant*, defendeu o catolicismo liberal contra os ultramontanos. A vitória do liberalismo já estava decidida; o próprio Balzac, monarquista e católico por espírito de rebeldia, não fez outra coisa senão criar o maior monumento da burguesia liberal, a *Comédie humaine*. Tinha começado a época dos "sophisters, economists and calculators" que Burke profetizara. Os homens do dia são Guizot e Thiers, campeões das grandes batalhas oratórias na Câmara dos Deputados. Guizot[28], representante da grande burguesia conservadora, mais do progresso econômico do que do político, era protestante, mas duma outra espécie de protestantismo do que Carlyle: calvinista de espírito genebrino, homem austero, reservado, orgulhoso; as suas simpatias marcadas para com a Inglaterra inspiraram-se no conservantismo inglês. Na Inglaterra encontrara Guizot o mesmo conflito de raças e classes que Thierry descobrira na história francesa; mas do outro lado do canal, anglo-saxões e normandos, burgueses e aristocratas já estavam fundidos, duma maneira que dispensava as revoluções. Guizot é homem do progresso pacífico, orgânico. Tem algo de Burke; e a ocupação contínua com Shakespeare, ao qual dedicou uma grande obra, revela um resíduo de romantismo literário. O seu adversário permanente, Thiers[29], já não tem nada de romântico, de simpatias jacobinas e napoleônicas, nacionalistas, dando-se como chefe da democracia. Está desmentido pelo seu estilo, que é classicista e quase leviano nas obras historiográficas e de sobriedade comercial na eloqüência parlamentar. Thiers é o representante da burguesia numa fase já mais avançada da industrialização. O romantismo está, na política, liquidado.

Na literatura, também. Só 13 anos tinham passado desde a "bataille d'Hernani", e no dia 7 de março de 1843 sofreram *Les Burgraves*, de

---

28 François Guizot, 1787-1874.
Histoire de la révolution d'Angleterre (1826, 1854, 1856); *Histoire de la civilisation en France* (1830); *Shakespeare et son temps* (1852); etc.
J. Bardoux: *Guizot.* Paris, 1894.

29 Adolphe Thiers, 1797-1877.
Histoire de la révolution française (1823-1827); *Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1855).
P. de Rémusat: *Thiers.* Paris, 1890.
G. Lecomte: *Thiers.* Paris, 1933.

Hugo, uma derrota ruidosa; no 22 de abril do mesmo ano, *Lucrèce*, tragédia neoclássica de Ponsard[30], é recebida com aplausos não menos ruidosos. Lemaître, Bocage, Madame Dorval, os grandes atores do teatro romântico, estão decadentes, vencidos pela famosa Rachel; os românticos, que detestaram Racine, assistiram aos triunfos da atriz nos papéis de Iphigénie e Phèdre; e o próprio Musset juntou-se ao círculo dos admiradores da grande atriz[31]. Mas Racine ficou reservado para os dias de festa; nos dias úteis, o teatro francês estava dominado pela habilidade cênica de Scribe[32], *virtuose* das complicações engenhosas e desfechos satisfatórios, reduzindo a História, nas suas comédias "históricas", a mero jogo de intrigas e acasos entre indivíduos ambiciosos, um "Shakespeare burguês" sem poesia nem arte nem outra inteligência do que de herói da bilheteria.

Brunetière chamou a atenção para um trecho curioso no *Discours de réception* (1836) de Scribe na Académie française, no qual o comediógrafo afirmou a independência do teatro com respeito aos costumes da época; Brunetière reconhece nessa afirmação a teoria do "l'art pour l'art". O dramaturgo comercializado Scribe escreveu peças só para fazer teatro; o poeta boêmio Gautier fez poesia só para fazer poesia. São contemporâneos. Há entre eles a diferença entre a habilidade e o artifício, mas os motivos sociais são os mesmos. A tese do teatro romântico fora a superioridade do gênio, no *Chatterton* de Vigny, no *Kean* de Dumas Père, no *Ruy Blas* de Hugo; tese que ofende à burguesia, como tese "antidemocrática". Scribe respondeu, demonstrando que os acontecimentos históricos não se realizam pela genialidade dos atores da História, mas por meio de pequenas intrigas e casos, os mesmos como na vida doméstica de todos os burgueses; atitude anti-romântica e anti-heróica, que será, 50 anos depois, a de Bernard Shaw. Depois, Scribe chega à peça sem tese alguma, ao "teatro

---

30 Cf. "O último classicismo", nota 91.

31 A. de Faucigny-Lucinge: *Rachel et son temps.* Paris, 1910.

32 Eugène Scribe, 1791-1861.
Bertrand et Raton (1833); *La camaraderie* (1837); *Le verre d'eau* (1840); *Une chaîne* (1841); *Adrienne Lecouvreur* (com Ernest Legouvé; 1849); *La bataille des dames* (com Legouvé; 1851); etc.
N. C. Arvin: *Eugène Scribe and the French Theatre.* Cambridge, Mass., 1924.

pelo teatro" para divertir a gente. Gautier[33] percorreu caminho análogo, se bem às avessas. Na noite de 25 de fevereiro de 1830, noite da "bataille d'Hernani", assustou as "cabeças acadêmicas" da platéia, exibindo o famoso colete vermelho; e toda a poesia romântica de Gautier terá o mesmo fim de "épater le bourgeois", demonstrando-lhe que os "gênios" da Bohème, os "Jeune-France", fazem a história, pelo menos a história literária. Gautier acabou, porém, renunciando deliberadamente a essa tese, retirando-se para o "l'art pour l'art". E as inegáveis qualidades artísticas da poesia de Gautier já não podem iludir ninguém com respeito à inutilidade perfeita dessa arte que fora romântica e será parnasiana. Inútil porque tão independente dos "costumes da época" como Scribe pretendera ser, mas sem a permanência da autêntica grande arte, que não é possível produzir intencionalmente. Declarando "fora do tempo" a sua arte, Gautier estava de acordo com François Buloz, o fundador da *Revue des Deux Mondes*[34], o grande jornalista literário da burguesia: Buloz e os seus leitores toleravam os últimos românticos, contanto que estes renunciassem à posição pública da poesia. É um fim do romantismo francês.

O processo do romantismo foi feito, porém, por um plebeu – sintoma de que a liquidação do romantismo consiste na separação entre a burguesia liberal, que já não precisa de romantismo, e a pequena bur-

---

33 Théophile Gautier, 1811-1872. (Cf. "Romantismos em oposição", nota 75, e "Literatura burguesa", nota 35).

Poésies (1830); *Albertus ou l'âme et le péché* (1833); *Les Jeune-France* (1833); *Mlle. de Maupin* (1835-1836); *La comédie de la mort* (1838); *España* (1845); *Emaux et Camées* (1852); *Le Capitaine Fracasse* (1863); *Poésies nouvelles* (1863); *Histoire du romantisme* (1874); etc.

Edição crítica de *Emaux et Camées* por V. Pommier e G. Matoré, Paris, 1947.

Ch. Spoelberch de Lovenjoul: *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier.* 2 vols., Paris, 1887.

Max. du Camp: *Théophile Gautier.* Paris, 1890.

A. Boschot: *Théophile Gautier.* Paris, 1933.

L. Larguier: *Théophile Gautier.* Paris, 1948.

V. Tild: *Gautier et ses amis.* Paris, 1951.

34 M.-L. Pailleron: *François Buloz et ses amis.* (Vol. I: *La vie littéraire sous Louis-Philippe.* Paris, 1914; vol. II: *La Revue des Deux Mondes et la Comédie Française.* Paris, 1920; vol. III: *Les derniers romantiques.* Paris, 1923.)

guesia democrática, que já usa outras armas. Sainte-Beuve[35] era agudíssimo como crítico dos seus contemporâneos, até quando errava; e errou muito. Descobriu e explicou, em palavras que contam até hoje, a significação da primeira poesia romântica, de Lamartine e Hugo; e com a mesma agudeza denunciou, depois, as fraquezas formais e intelectuais da mesma poesia romântica. Não compreendeu Balzac; mas tinha algo de razão, quando denunciava o romancista monárquico e católico como representante da "littérature industrielle" da burguesia. Também com razão denunciou o parnasianismo em Flaubert. Só não é possível desculpar a indiferença contra Stendhal e a incompreensão com respeito a Baudelaire. Sainte-Beuve renovou a crítica literária pelo método psicológico, a interpretação da obra pela interpretação da personalidade; a crítica está, portanto, autorizada para aplicar-lhe o mesmo processo; e em sua incompreensão por Stendhal e Baudelaire encontrar-se-á a chave da interpretação de Sainte-Beuve.

Sainte-Beuve é, antes de tudo, o crítico do passado literário da França. Descobriu ou redescobriu Ronsard e Chénier, as fontes esquecidas da poesia francesa, estabelecendo uma tradição literária que incluiu, como fase final, o romantismo. Depois, abandonando o romantismo, o humanista erudito que Sainte-Beuve era, voltou aos valores da tradição à grande prosa do século XVII, aos "moralistes" dos quais ele mesmo era o último; analisando psicologicamente os literatos assim como aqueles tinham analisado os cortesãos e as grandes damas. Mas, formado pelo romantismo, Sainte-Beuve já não podia compreender os clássicos do século XVII só

35 Charles-Augustin Sainte-Beuve, 1804-1869.
Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle (1827-1828); *Poésies de Joseph Delorme* (1829); *Volupté* (1834); *Histoire de Port-Royal* (1840-1848); *Portraits littéraires* (1844); *Portraits de femmes* (1844); *Portraits Contemporains* (1846); *Causeries du Lundi* (1851-1862); *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1861); *Nouveaux Lundis* (1863-1870); *Mes Poisons* (publ. por V. Giraud, 1926).
L.-F. Choisy: *Sainte-Beuve, l'homme et le poète.* Paris, 1921.
G. Michaut: *Sainte-Beuve.* Paris, 1921.
A. Bellessort: *Sainte-Beuve et le XIXe siècle.* Paris, 1927.
W. F. Geise: *Sainte-Beuve.* Madison, 1931.
A. Billy: *Sainte-Beuve, sa vie et son temps.* 2 vols., Paris, 1952.

como expressões da "Raison", como inteligências analíticas. Descobriu "le romantisme des classiques"; fez a revisão geral de todos os valores literários da tradição francesa; e como o grande jornalista que era, deu a esses valores o interesse de uma atualidade nova e no entanto permanente, salvando-as numa época pouco propícia às tradições. Deste modo tornou-se Sainte-Beuve o maior "homme de lettres" do século XIX, um tipo. Aquele "romantisme des classiques" culmina em Pascal; e Sainte-Beuve era sobremaneira capaz de compreender Pascal, porque ele mesmo, o epicureu de formação jacobina e meio materialista, era uma natureza pascaliana, sofrendo na mocidade de angústias religiosas, depois dificilmente superadas. Tinha tido fases e crises religiosas; fora saint-simonista e amigo de Lamennais; e a sua apostasia do romantismo e da democracia ligara-se mesmo à apostasia religiosa de Lamennais, embora em sentido inverso. Assim chegou a ver em Pascal a maior figura do século XVII; em Port-Royal, o centro da história da literatura francesa; e tão profundamente ele nos inculcou essa idéia que já a manejamos sem perceber que fora então uma idéia nova, revolucionária. O classicismo do século de Luís XIV fora considerado como expressão do conformismo político e religioso; mas Sainte-Beuve colocou no centro daquele século a casa de Port-Royal, a oposição. O próprio Sainte-Beuve era oposição. Distinguiu-se do aristocrata rural Lamartine, do filho do general Hugo, do burguês parisiense Musset, pela origem plebéia. Daí, o seu romantismo era diferente do romantismo dos outros. Daí, a poesia de Sainte-Beuve também é diferente; já foi considerada como precursora da poesia de Baudelaire; e estava realmente mais perto de Nerval do que de Hugo. É uma poesia de aparências realistas e fundo místico. Mas Sainte-Beuve deixou de ser poeta; suprimiu e recalcou a poesia em si mesmo, como uma aventura indecente da mocidade; e por isso mesmo não quis compreender a Baudelaire. Abandonou o romantismo que não lhe tinha cumprido as promessas: não o tinha elevado socialmente. Sainte-Beuve é da geração napoleônica de Julien Sorel; a sua própria aventura com Madame Hugo é como um capítulo de um romance de Stendhal; e foi motivo do recalque que lhe impediu a compreensão do romancista. Sainte-Beuve experimentou pessoalmente as derrotas do romantismo; e completou a derrota. Ao aburguesamento preferiu o "ralliement" ao cesarismo pseudodemocrático de Napoleão III, que lhe garantiu o bem-estar de epicureu. Sainte-Beuve é a

figura mais anti-romântica do século; na retrospectiva, parece um clássico, o último clássico.

O romantismo ainda não acabara por isso; apenas já não constituiu a vanguarda da literatura. Experimentou a sorte de tantos outros movimentos revolucionários na história literária: caiu para um nível inferior, fora dos valores estéticos, mas de importância tanto maior na história social das formas literárias. Nasceu um romantismo vulgar, subliterário, para o uso das grandes massas de leitores, comparável ao romantismo vulgar do romance "gótico" do século XVIII. Romances "góticos" são, no conteúdo e na técnica, os romances de Sue[36]; apenas o novo ambiente literário, entre a *Revue ds Deux Mondes* em cima e os baratos jornais populares embaixo, deu-lhes a nova forma do "roman-feuilleton", de publicação seriada nos rodapés dos jornais. É possível determinar exatamente a posição de Sue na história do romance francês: Thibaudet situou *Les Mystères de Paris* entre *Nôtre-Dame de Paris* e *Les Misérables*. A tendência social já é mais importante do que o elemento pitoresco. Na *Histoire d'une famille de prolétaires*, Sue antecipa a idéia de Zola. Já "les utopies cheminent sous terre". A revolução industrial na França fez entre 1830 e 1848 progressos notáveis. O romantismo pequeno-burguês torna-se romantismo proletário. Jean Valjean substitui os heróis byronianos. A expressão pseudocientífica do romantismo social são os socialismos utópicos, de Cabet, Fourier, Leroux, utopias imaginadas para resolver a questão social e motivadas pelo desejo da pequena-burguesia de escapar às conseqüências da revolução industrial. Mas Fourier já foi redescoberto como precursor do marxismo, e as insuportáveis invenções melodramáticas de Sue não iludem quanto à sinceridade de seu socialismo.

A afirmação de relações entre o romantismo social francês e o progresso da revolução industrial na França seria uma trivialidade, quase

---

36 Eugène Sue, 1804-1857.
Les Mystères de Paris (1842-1843); *Le Juif errant* (1845); *Les Mystères du Peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* (1849-1857).
P. Ginistry: *Eugène Sue.* Paris, 1929.
N. Atkinson: *Eugène Sue et le roman feuilleton.* Paris, 1930.
J.-L. Bory: *Eugène Sue, le roi du roman populaire.* Paris, 1962.

uma tautologia, se não fosse possível alegar argumentos de ordem literária, estilística. Com efeito, o estilo que corresponde à revolução industrial é o pré-romantismo; e os dois elementos principais do estilo pré-romântico, o sentimentalismo e o popularismo, reaparecem na França entre 1830 e 1850: no nível literário, na poesia de Hugo e no romance de George Sand; no nível da subliteratura, na poesia de Béranger e no romance de Sue.

A mesma analogia observa-se com nitidez maior na Alemanha, porque lá faltavam as fortes imposições tradicionalistas que deram aparências "clássicas" à poesia de Béranger. Aos começos da revolução industrial na Alemanha, por volta de 1770, correspondia o pré-romantismo do "Sturm und Drang"; ambos desapareceram nas guerras napoleônicas que causaram o atraso econômico e produziram o último classicismo e o romantismos de evasão. Entre 1820 e 1830, a revolução industrial começa de novo, sobretudo na Renânia; depois de 1830, com a construção de estradas de ferro e a União Aduaneira Alemã, o progresso econômico acelera-se. E o "Sturm und Drang", que já constituiu lembrança longínqua, meio esquecida, da história literária, voltou de maneira surpreendente, justamente na Renânia, onde naqueles mesmos anos o jovem Friedrich Engels podia observar a proletarização progressiva[37].

Grabbe[38] era proletário, filho de um carcereiro, crescido entre criminosos, loucos e bêbedos; o estágio do estudante na boêmia literária de Berlim completou-lhe essa educação. O fracasso das suas tentativas literárias encheu-o de ressentimentos contra a mocidade revolucionária; pro-

---

37 H. H. Houben: *Jungdeutscher Sturm und Drang.* Leipzig, 1911.

38 Christian Dietrich Grabbe, 1801-1836.
Herzog Theodor von Gothland (1822); *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedentung* (1822); *Don Juan und Faust* (1829); *Barbarosa* (1829); *Heinrich VI* (1830); *Napoleon oder die hundert Tage* (1831); *Hannibal* (1835); *Die Hermannsschlacht* (publ. 1838).
A. Ploch: *Grabbes Stellung in der deutschen Literatur.* Leipzig, 1905.
O. Nieten: *Grabbe, sein Leben und seine Werke.* Dortmund, 1908.
F. J. Schneider: *Christian Dietrich Grabbe. Persönlichkeit und Werk.* Muenchen, 1934.
E. Dickmann: *Christian Dietrich Grabbe. Der Wesengehalt seiner Dichtung.* Deltmold, 1936.

duziu um pequeno-burguês física e moralmente sujo, nacionalista furioso, continuamente alcoolizado. Pretendeu fazer o papel do Schiller da história alemã, explorando a *Geschichte der Hohenstaufen* de Raumer, escrevendo tragédias históricas em versos brancos lamentáveis. Nos seus momentos lúcidos exibiu Grabbe força dramática considerável: adotou a prosa e a ordem incoerente das cenas, elementos típicos do "Sturm und Drang"; e o seu culto pueril do gênio transformou-se em culto do gênio coletivo, do povo. O povo de Paris e o povo alemão são os verdadeiros heróis dos seus dramas *Napoleon oder die hundert Tage* (*Napoleão ou Os Cem Dias*) e *Die Hermannsschlacht* – sobretudo o primeiro é uma obra notável. Em momentos menos lúcidos, Grabbe ainda teve forças para escrever uma comédia satírica, de humorismo macabro, que André Breton desenterrou e incluiu entre as obras precursoras do "humor noir" do surrealismo.

Mas Grabbe só é um grande talento fracassado. Há 100 anos costuma-se mencionar, ao seu lado, como se fosse outro dramaturgo menor, o nome de Georg Büchner. Mas este foi, no sentido alto da palavra, um gênio.

O povo, o de Paris nos dias do terror jacobino, é o herói de *Dantons Tod*, de George Büchner[39]; drama típico do "Sturm und Drang", embora já revelando influências da dramaturgia melodramática do romantismo francês. *Dantons Tod* é uma obra-prima de força elementar; um Grabbe

---

39 Georg Büchner, 1813-1837.
Der hessische Landbote (1834); *Dantons Tod* (1835); *Leonce und Lena* (publ. 1850); *Woyzeck* (publ. 1879).
Edições por P. Landau, 2 vols., Berlin, 1909, e por F. Bergemann, Leipzig, 1922.
H. Lipmann: *Büchner und die Romantik,* Berlin, 1923.
A. Zweig: *Lessing, Kleist, Büchner.* Berlin, 1925.
A. Pfeiffer: *Georg Büchner. Vom Wesen der Geschichte, des Daemonischen und Dramatischen.* Frankfurt, 1934.
Hans Mayer: *Georg Büchner und seine Zeit.* 2.ª edição. Wiesbaden, 1946.
K. Vietor: *Georg Büchner. Die Tragoedie des heldischen Pessimismus.* 2.ª edição. Bern, 1949.
A. H. J. Knight: *Georg Büchner.* Oxford, 1952.
G. Lukacs: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.
G. Dolfin: *Il teatro di Georg Büchner.* Milano, 1962.
G. Baumann: *Georg Büchner.* 2.ª ed. Goettingen, 1976.

não teria sido capaz disso. Contudo, Grabbe, infeliz por culpa própria, foi muito mais encorajado do que Büchner, ficando tão desconhecido que as suas obras mais importantes se publicaram só decênios depois da sua morte. Uma injustiça revoltante do destino quis que seu irmão, o materialista vulgar Louis Büchner, se tornasse famosíssimo no mundo inteiro, enquanto este mundo não tomou conhecimento de Georg Büchner, que morreu com vinte e quatro anos de idade e foi um dos grandes gênios dramáticos da literatura alemã. Veio do romantismo; como estudante, entusiasmara-se pela natureza, chorou nas florestas como um discípulo de Klopstock, sonhava com a revolução democrática, sendo perseguido pela polícia como conspirador perigoso. Então idolatrava os gênios da Revolução, Danton, Robespierre – mas em *Dantons Tod* (*A Morte de Danton*) já nega peremptoriamente o valor do heroísmo individual; representa a História como tragicomédia terrível na qual demônios jogam com os destinos humanos para fins desconhecidos. É tragédia profundamente pessimista na qual as forças demoníacas, próprias da História, inflingem derrota definitiva ao heróico idealismo humano. Atrás da força dramática sente-se o "mal du siècle". Mas Büchner venceu a desilusão. Na comédia espirituosa *Leonce und Lena* já zomba do romantismo que vive num "país de fadas sem relógios"; faz o processo satírico ao tédio "Biedermeier". Começa a exigir a ação apoiada em ideologia definida. Separa-se dos seus camaradas democráticos para lançar entre o povo a primeira brochura socialista em língua alemã, *Der hessische Landbote*. Agora se revela o motivo secreto daquele pessimismo histórico: Büchner desespera da revolução burguesa, porque adivinha o advento de outra. Fugindo para a Suíça, vive como estudioso da zoologia em Zurique; fez descobertas biológicas importantes, antecipando idéias de Darwin. O antigo entusiasta da Natureza é agora materialista consciente. Rompe definitivamente com os idealistas democráticos. Antecipa idéias marxistas. Escreve, em estilo autêntico de Lenz, Klinger, do "Sturm und Drang", a tragédia em prosa *Woyzeck*: o herói é um proletário, o herói anônimo da massa anônima. Cenas abruptas, seguindo-se com velocidade febril, prosa lacônica em sintaxe incoerente e gíria grosseira, iluminada pelas involuntárias citações da Bíblia luterana como convém ao homem do povo protestante – assim *Woyzeck* acerta o tom de uma balada trágica com longínquas reminiscências românticas; a obra está cheia de uma poesia do

inefável que só a música de Alban Berg nos desvendou. Vida e obra de Büchner passaram como um sonho de febre. Na Alemanha, só os revolucionários socialistas de 1919 reconhecerão o valor desse gênio precursor. Hoje é Büchner, pelas representações das suas obras na França e pela ópera *Woyzeck*, de Alban Berg, uma das grandes figuras da literatura universal.

Pode-se afirmar que foi principalmente a alta qualidade da obra de Büchner que impediu o reconhecimento do seu valor, numa época da mais grave decadência da literatura alemã; porque aquela obra era bem um sinal dos tempos. Os anos depois de 1830 são os anos mais decisivos da história alemã: a antiga Alemanha dos pastores e humanistas transforma-se em Alemanha de políticos e industriais. A Revolução de julho repercutiu profundamente, despertando em toda a parte as reivindicações do liberalismo. Em 1831 morreu Hegel. Em 1832 morreu Goethe. Em 1834, a União Aduaneira Alemã criou o terreno para a expansão econômica através dos pequenos Estados alemães; e em 1839 construiu-se a primeira importante estrada de ferro, entre Leipzig e Dresden. "Biedermeier" começou a passear entre usinas e chaminés. Em 1832 reorganizou Gustav Kolb a *Augsburgische Allgemeine Zeitung*, o jornal mais considerado da Alemanha meridional, enviando correspondentes para o estrangeiro. O editor Campe, aproveitando-se do liberalismo da censura em Hamburgo, inundou o país inteiro de livros subversivos. Depois do humanismo, o jornalismo. E os novos jornalistas eram antigos humanistas, discípulos de Hegel, interpretando a filosofia do mestre em sentido revolucionário: os "jovens hegelianos".

O primeiro correspondente de um jornal alemão em Paris foi Louis Börne[40], pseudônimo de Loeb Baruch, judeu de Frankfort que conhecera, sob o governo de Napoleão, a liberdade e igualdade perante as leis, para voltar depois, na época da Restauração, ao "ghetto". Desde então, odiava o absolutismo alemão, adorando a França e a idéia republicana. Mas era, ao mesmo tempo, nacionalista alemão, desejando ardentemente

40 Louis Börne, 1786-1837.
Die Wage (1821); *Briefe aus Paris* (1830-1833); etc.
G. Brandes: *Börne und Heine.* 2.ª ed. Muenchen, 1898.
L. Marcuse: *Das Leben Ludwig Börnes.* Leipzig, 1929.
W. Humm: *Börne als Journalist.* Zuerich, 1937.

a unificação de uma Alemanha libertada. Detestava a Goethe, para ele o símbolo da literatura aristocrática e apolítica, e idolatrava Jean Paul, o escritor dos humildes. O humorismo prolixo e difícil de Jean Paul transformou-se na pena de Börne em "esprit" picante; Börne, criador de um novo estilo de artigo de fundo, é um dos escritores mais espirituosos em língua alemã. Mas esse jornalista era um homem austero, de conduta puritana; e na sua indignação moral havia o grande *pathos* de Lessing ou de um orador da Roma da República.

O segundo correspondente de um jornal alemão em Paris foi Heine[41], e não se deu bem com o confrade que encontrou lá. Após a morte de Börne chegou a escrever um livro contra ele, espécie de justificação ideológica da inimizade entre eles; e achou para esse fim uma fórmula de sabor lírico: Börne teria sido um "nazareno", contaminado pelo puritanismo moral da religião da Cruz; e ele, o próprio Heine, seria um "heleno",

---

41 Harry Heine, 1797-1856.
Gedichte (1822); *Lyrisches Intermezzo* (1823); *Harzreise* (1826); *Buch der Lieder* (1827); *Reisebilder II (Nordsee, Das Buch Le Grand;* 1827); *Reisebilder III (Italien;* 1830); *Französische Zustaende* (1833); *Die romantische Schule* (1833); *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834); *Der Salon* (1835-1840); *Ueber Ludwig Börne* (1840); *Atta Troll* (1843); *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844); *Neue Gedichte* (1844); *Romancero* (1851); *Neueste Gedichte* (1853-1854).
J. Legras: *Henri Heine poète.* Paris, 1897.
H. Lichtenberger: *Heine penseur.* Paris, 1905.
G. Wendel: *Heine.* Berlin, 1916.
K. Krauss: "Heine und die Folgen". (In: *Untergang der Welt durch Schwarze Magie,* Wein, 1922.)
R. Bottacchiari: *Heine.* Torino, 1927.
K. Sternberg: *Heines geistige Gestalt und Welt.* Berlin, 1929.
A. G. Atkins: *Heine.* London, 1929.
G. Bianquis: *Harry Heine. L'homme et l'oeuvre.* Paris, 1948.
F. Hirth: *Harry Heine. Bausteine zu seiner Biographie.* Mainz, 1950.
B. Fairley: *Harry Heine. An interpretation.* Oxford, 1954.
K. Weinberg: *Harry Heine, romantique défroqué, héraut du symbolisme français.* New Haven, 1954.
W. Rose: *Harry Heine. Two Studies of his Thought und Feeling.* Oxford, 1956.
E. M. Butler: *Harry Heine.* London, 1956.
G. I. Sammos: *Heine, the elusive, poet.* New Haven, 1969.

um goethiano, um pagão de sentidos satisfeitos. E cita a frase que ocorre em *Twelfth Night* de Shakespeare: "Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?" Causa estranheza essa pergunta na boca de um poeta que cantou incansavelmente os seus sofrimentos e lágrimas; e o próprio livro contra Börne, magistralmente escrito, mas bastante pérfido, não dá a impressão de um escritor muito sincero. Mas é difícil e até perigoso fazer restrições a Heine. Fazendo-as, o crítico parece colocar-se ao lado dos inimigos estupidíssimos de Heine, dos anti-semitas alemães, que pretenderam aproveitar-se das pequenas fraquezas humanas do poeta para destruir-lhe a poesia. Não conseguiram. Heine não é, evidentemente, um Goethe; e até o segundo lugar na poesia lírica alemã está hoje ocupado por Hölderlin; outros têm o direito de preferir Eichendorff ou Brentano, Mörike ou Rilke. Heine não é da estirpe deles, mas é um grande poeta em outras regiões poéticas. As pequenas poesias, sem títulos, do *Buch der Lieder* (*Livro das Canções*) representam uma criação originalíssima, que nem sequer precisava da bela música de Schumann para encantar o mundo inteiro; a forma simples, de *lied* popular, não esconde de todos as requintadas artes poéticas desse grande artista do verso; e justamente o que parece antipoético – o famoso "cinismo" dos desfechos irônicos que destroem o lirismo melancólico do começo do poema – justamente isso é uma contribuição inédita ao tesouro da poesia européia. Durante certo tempo, o processo de Heine parecia julgado, por motivo daquele crime de lesa-majestade contra o lirismo romântico. Hoje, numa época de crítica anti-romântica, de revalorização do "sit" da "metaphysical poetry", Heine, o mais espirituoso dos poetas, também precisa de uma "reconsideration". Mas até dentro da tradição de poesia "séria", o poeta da *Loreley*, de baladas como *Die Grenadiere*, do lirismo puro de "Es fiel ein Reif in der Fruehlingsnacht...", sobrevive a todas as restrições possíveis. Mas a repercussão da sua poesia revela aspectos menos favoráveis, repercussão que foi aliás de todo diferente na Alemanha e no estrangeiro.

Para o mundo lá fora, Heine foi o mensageiro do lirismo romântico alemão, do lirismo do *lied*, suprimindo certas particularidades e provincialismos que só podiam perturbar o estrangeiro: um romantismo alemão, mas mais cosmopolita, mais acessível a todos. Heine foi bem servido pelos seus tradutores. Até o "esprit" irônico de Heine transfigurou-se

na tradução em riso de filósofo; e um crítico tão severo como Matthew Arnold, adotando a distinção entre "nazarenos" e "helenos", interpretou aquele riso como anamnese platônica do paganismo grego num mundo sem deuses alegres:

> "... The spirit of the world,
> Beholding the absurdity of men –
> Their vaunts, their feats – let a sardonic smile,
> For one short moment, wander o'er his lips.
> That smile was Heine!"

Heine, no estrangeiro, tornou-se um "poet's poet". Na Alemanha, Heine tem público menos aristocrático. É preciso admitir que ele deve a popularidade imensa à transformação do *lied* em *chanson*; a diferença é, mais ou menos, a mesma como entre uma ária de ópera e uma ária de opereta. O seu sentimentalismo, agradavelmente misturado com "esprit", tornou-o o poeta dos que precisam dum "sentido razoável" num poema; dos que sentem menos a poesia autêntica. Assim como os estrangeiros gostam do romântico alemão em Heine, assim os alemães gostam do seu lirismo meio francês: Heine deu ao *lied* o sentimentalismo ligeiramente byroniano de um Musset; e na cantabilidade das suas poesias políticas sente-se a influência de Béranger.

Todas essas fraquezas desaparecem nas traduções. Mas uma crítica estilística, assim como Karl Kraus a realizou de maneira implacável, revela falsidades justamente nas poesias mais admiradas, nas sentimentais: "cheiro de flores artificiais, de papel impresso – música de acordeão". Com efeito, muitas rimas de Heine não passam além de prosa rimada. Mas esta crítica não acerta quanto às grandes baladas nem quanto aos poemas grandiosos que Heine dedicou ao mar: *Die Nordsee*. Estão em versos livres, e Heine é tanto mais livre quanto mais perto está da prosa. Afinal, as fraquezas da sua poesia são prosaísmos que não constituiriam defeitos em prosa. A prosa de Heine revela as suas origens justamente no mais original dos seus livros: nos *Reisebilder* (*Imagens de Viagem*), *causeries* ligeiras sobre viagens na Alemanha, Inglaterra, Itália, mistura originalíssima de narração irônica, poesias altamente românticas e sátira mordaz. Heine aprendeu isso um pouco em Washington Irving, muito em Sterne, enfim no pré-romantismo inglês. Lá

encontrou o seu próprio impressionismo sensibilíssimo, notando os aspectos passageiros da atmosfera – da meteorológica e da mental; e, incapaz de ignorar os aspectos contrários à melancolia das paisagens, Heine revela o lado estreito e ridículo das coisas humanas. Em prosa, ele é realmente um "metaphysical poet". Daí, em Heine, o poder de exprimir aquelas impressões em comparações surpreendentes e fórmulas inesquecíveis. Heine é um dos maiores prosadores de todos os tempos. Mas a sua condição social obrigou-o a aplicar essa arte em trabalho diário: criou a correspondência estrangeira, a crônica, enfim o jornalismo em língua alemã. E as "conseqüências de Heine", das quais Kraus fala, consistem no fato de que o jornalismo dos seus sucessores só lhe imitou as leviandades e superficialidades. O próprio Heine era o poeta do jornalismo, poeta autêntico; o jornalismo dos heinianos era antipoético ao ponto de afrouxar e arruinar a língua de Goethe.

A condição social de Heine era a de Börne: um judeu alemão de 1830, quer dizer, um pária da sociedade. O romantismo poético dos alemães entusiasmara-o: a realidade social da Alemanha foi a grande desilusão. Mas em vez de lutar pela República, preferiu Heine o sucesso das grandes tiragens – pelo *Buch der Lieder*, o editor Campe em Hamburgo tornou-se riquíssimo. Heine juntou à conquista da glória poética o êxito do jornalista mais lido da Europa, abandonando a causa da Revolução, fazendo a propaganda do liberalismo moderado de Guizot, levando uma vida de epicureu com muita "cakes and ale" e outras boas coisas. E para justificar essa atitude, inventou a teoria dos "nazarenos" e "helenos". Com o tempo e em intervalos, a consciência despertou. O cantor de poesias políticas à maneira de Béranger, lembrando-se da sua condição tão parecida com a do proletariado, chegou a escrever sátiras poéticas de sabor socialista como *Die Wanderratten* e as greves dos tecelões famintos na Silésia inspiraram-lhe uma poesia tão poderosa como *Die Weber* (*Os tecelões*), o canto dos operários da nova indústria, "tecendo a mortalha da Alemanha antiga":

> "Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch.
> Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
> Wir weben! Wir weben!"

E nos dias intermináveis da doença torturante – preso durante oito anos no "túmulo de colchões" – o sentimentalismo ligeiramente

byroniano da sua poesia erótica transformou-se no pessimismo sincero do *Romancero* e nas acusações grandiosas do *Lazarus* contra a ordem do Universo. Um verso como –

> "Wohl dem der stirbt, eh'ihn die Welt beschmutzt…"

– e vários versos assim lembram de longe a Leopardi, senão a Sófocles. Mas Heine não é um clássico; ficou sempre "o enteado do romantismo", o poeta dos contrastes gritantes. Em meio do pessimismo profundo do *Romancero* encontram-se as mais impressionantes expressões do humorismo fantástico, aristofânico, justificando as palavras de Nietzsche em *Ecce Homo*: "Heine realizou o meu conceito mais alto de um poeta lírico. Em todos os séculos não encontrei uma música doce e apaixonada como a sua. Ele possui aquela malícia divina sem a qual não posso imaginar a perfeição."

A repercussão de Heine foi imensa. Na Alemanha, todos os poetas do século XIX, até o advento do simbolismo, são heinianos; mas não lucraram com isso, senão êxitos fáceis. Um poeta menor como o tirolês Hermann von Gilm (1812/1864), que já tinha imitado a Heine em poesias satíricas contra os jesuítas, gravou-se indelevelmente na memória do povo alemão com um *lied* sentimental sobre o dia de finados: *Allerseelen*. Até um poeta tipicamente "teutônico", "moderado", nacionalista e burguês como Geibel[42], deve ao tom heiniano das suas poesias o sucesso de ter sido o poeta alemão mais lido do século XIX, corrompendo por decênios o gosto literário das classes médias. Depois, os críticos do simbolismo tinham que realizar uma cruzada contra os epígonos de Heine para renovar a poesia alemã.

A repercussão de Heine no estrangeiro percorreu três fases típicas, que aparecem com nitidez particular na Itália. Em 1865 Bernardino Zendrini deu uma tradução muito sentimental do *Buch der Lieder*, alcançando grande êxito, contra o qual protestou Carducci no estudo *Crítica e*

---

42 Emanuel Geibel, 1815-1884.
Cf. "Literatura burguesa", nota 69.
Juniuslieder (1847); *Neue Gedichte* (1857), etc.
K. Th. Gaedertz: *Emanuel Geibel*. Leipzig, 1897.

arte (1874), interpretando Heine como "o riso aristofânico" do Espírito do Universo. Enfim já não se acreditava nem no sentimento nem na metafísica, e Olindo Guerrini[43], o maior heiniano italiano, tornou-se popularíssimo com poesias de cinismo espirituoso e desprezo pessimista dos ideais. Era um prosador em versos de pouca arte, e ele mesmo atribuiu à sua poesia voluptuosa e incrédula uma ascendência hebraica: do Cântico dos Cânticos e do livro de Jó. Os italianos, decepcionados pelo seu novo Estado depois dos primeiros entusiasmos da libertação nacional, consideraram Guerrini como poeta da verdade; os literatos encontraram nessa "poesia da verdade" uma nova doutrina literária, parecida com a de Zola: o "verismo".

Na Espanha introduziu-se Heine pelas traduções de Eulogio Florentino Sanz (1825/1881), do qual a pequena antologia de Menéndez y Pelayo imortalizou uma *Epístola a Pedro*. Pela influência daquelas traduções explica ou antes explicava a crítica o tom heiniano da poesia de Bécquer[44], que foi, no entanto, um espírito original. E só muito mais tarde se deveu ao venezuelano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846/1892), grave poeta pessimista, a tradução magistral do *Cancionero de Heine*[45]. O heiniano "sans phrase" da literatura espanhola foi Campoamor[46], exprimindo em pequeninos poemas epigramáticos, *Dolores* e *Humoradas*, o cepticismo cínico e contudo agradavelmente sentimental de burgueses que na poesia só admitem rimas e "pointes". Campoamor foi o poeta espanhol mais famoso entre 1850 e 1900, admiradíssimo como "filósofo profundo" em versos; só a geração de 1898 lhe destruiu a glória. Seria possível defini-lo como poeta da Restauração monárquica na Espanha, entre a derrota da República em

---

43 Olindo Guerrini, 1845-1916.
Postuma (sob o pseudônimo Lorenzo Stecchetti; 1877).
B. Croce: "Olinto Guerrini". (In: *La Letteratura della Nuova Italia,* vol. II. 3.ª ed. Bari, 1929.)

44 Cf. "Romantismos de evasão", nota 84.

45 J. Ramón Medina: *Juan Antonio Pérez Bonalde.* Caracas, 1954.

46 Ramón de Campoamor, 1817-1891.
Dolores (1846); *Pequeños poemas* (1872-1874); *Humoradas* (1886-1888).
A. González Blanco: *Campoamor, biografía y estudio crítico.* Madrid, 1912.
V. Gaos: *La poética de Campoamor.* Madrid, 1955.

1874 e o desastre colonial em 1898, época cinzenta e hipócrita; então, Campoamor seria um dos muitos poetas de desilusão, geral na Europa da época. Mas estes eram parnasianos; e Campoamor é prosaico até o excesso. Na verdade, a sua poesia é da mentalidade de 1850, da desilusão anti-romântica depois do fracasso da revolução européia. Campoamor fora, na mocidade, incapaz de competir com o romantismo exuberante de Zorrilla. Vingou-se de maneira radical. E esse anti-romantismo é uma das funções históricas da poesia heiniana.

Heinianos sentimentais, havia-os em toda a parte, corrompendo o gosto do público; como Nadson[47], infelizmente o poeta russo mais lido da segunda metade do século XIX. Esse tipo heiniano de poeta tuberculoso, morrendo de fome na mansarda, queixando-se com ironia amarga, esse tipo ainda está presente em Laforgue; e algo de ironia heiniana existe na poesia satírica de ingleses e norte-americanos modernos, em Auden, Wallace Stevens, Ransom.

Uma ironia hieniana de outra espécie apresenta-se entre os escandinavos: a ironia social. Os *Ferdaminni* do norueguês Vinje[48] são uma imitação dos *Reisebilder*: *lieds* populares e belas descrições da natureza nórdica alternam com ataques satíricos contra a sociedade e sobretudo contra os poetas que pretendiam dirigi-la e reformá-la por meio de idealismos sublimes, contra a "poetocracia" norueguesa dos Welhaven e Wergeland, e já também contra Björnson e Ibsen. Vinje era um rebelde nato, brigando com todo o mundo, não acreditando em nada, menos em uma coisa: no "landsmaal", o dialeto dos camponeses noruegueses, no qual escreveu as suas mais belas poesias, e pelo qual desejava substituir a língua dinamarquesa dos poetas sérios. Em Vinje, inimigo dos intelectuais burgueses, sobrevive o espírito social da poesia de Heine.

---

47 Semen Jakovlevitch Nadson, 1862-1887.
Poesias (1885; 15.ª edição, 1897).
V. Tcherevski: *Nadson, sua vida e sua poesia.* Kasan, 1895.

48 Aasmund Olavsson Vinje, 1818-1870.
Ferdaminni fraa Sumaren (1860-1861); *Storegut* (1866); *Blandkorn* (1867); etc.
V. Vislie: *A. O. Vinje.* Bergen, 1890.
A Bergsgard: *Aasmund Vinje.* Oslo, 1940.

Poesia social heiniana também houve em toda a parte, sobretudo entre as nações politicamente oprimidas. O primeiro lugar cabe, sem dúvida, ao grande jornalista e poeta checo Havliček[49]. Só os alemães precisavam da derrota e queda da monarquia, em 1918, para o crítico socialista Hermann Wendel poder chamar a atenção para as poesias revolucionárias de Heine. E grande parte da poesia socialista na Europa central e eslava é até hoje de estirpe heiniana. Justifica-se essa filiação. O próprio sentimentalismo de Heine tem algo em comum com aquele sentimentalismo que acompanhava o "Sturm und Drang" pré-romântico e os começos da revolução industrial: Heine, "o enteado do romantismo, decompôs o romantismo com as próprias armas do romantismo". Depois de Heine, só era possível um romantismo subversivo: o romantismo social francês, do qual Heine participou, vivendo na França e simpatizando com o saint-simonismo.

O romantismo social francês não é precursor da revolução social de 1848; acabou com ela. É o produto literário da revolução industrial antes de 1848. Na Inglaterra, onde essa revolução já terminara, não existe literatura correspondente. Mas assim como a Alemanha, todos os países da Europa continental encontraram-se mais ou menos na mesma fase da evolução econômica. Daí a grande repercussão do romantismo francês. Já se analisou a influência de Hugo, combinada quase sempre com o pseudobyronianismo de Musset; e já se analisou a influência do romance feminista de George Sand. Havia dois outros veículos da repercussão do romantismo francês: o teatro romântico à maneira de Hugo, melodramático e sentencioso, meio para transformar a platéia em comício; e, doutro lado, o romance-folhetim de Sue, instrumento para fazer propaganda social em jornais apolíticos.

O teatro hugoniano é "melodrama" em "grand style", explorando o efeito infalível das grandes crises e choques históricos no palco. Muitas vezes, os versos recitados pelo ator pareciam feitos – ou foram realmente feitos – para aludir à atualidade política do dia; e então, o público burguês bateu palmas como se a representação fosse uma sessão na Câmara dos

49 Cf. "Romantismos de evasão", nota 182.

Deputados. Em países de liberdade constitucional ainda precária, como na península ibérica, os versos alusivos burlaram a censura, transformando o palco em tribuna.

Assim os liberais espanhóis exilados na França conheceram e entenderam o teatro de Hugo, Dumas père e Vigny, importando-o, depois, para a Espanha, onde a representação de *La conjuración de Venecia,* de Martínez de la Rosa[50], em 23 de abril de 1834, teve o efeito de uma "bataille d'Hernani" espanhola. Seguiram-se as peças de García Gutiérrez[51] e Hartzenbusch[52]; mas as obras-primas do teatro romântico espanhol são as do Duque de Rivas[53] e de Zorrilla[54]. O *Bánkbán* do húngaro Katona[55], embora algo semelhante, é anterior ao teatro de Hugo; é schilleriano. Mas na Itália assiste-se à transformação do teatro pré-romântico de Alfieri em teatro romântico, hugoniano. Foi mesmo um antigo alfieriano que realizou essa transição: o grande patriota e republicano Niccolini[56] tratou, em impressionantes tragédias históricas, de opressões estrangeiras ou levantes revolucionários em séculos passados, e os seus versos epigramáticos foram aplaudidos como alusões da maior atualidade. Depois da representação do *Giovanni da Procida* em Florença, quando o público aplaudira a expulsão dos franceses da Sicília no século XII, o embaixador da França mostrou-se aflito, mas o embaixador da Áustria o consolou: "L'adresse est à vous, mais la lettre est pour moi." Outro foco do teatro romântico era a Escandinávia.

Depois das tragédias fantásticas, já hugonianas, de Almquist, empregaram-se os efeitos melodramáticos dos franceses para dar mais interesse aos assuntos da história ou lenda nórdicas; assim fizeram os drama-

---

50 Cf. "Romantismos de evasão", nota 25.

51 Cf. "Romantismos de evasão", nota 26.

52 Cf. "Romantismos de evasão", nota 27.

53 Cf. "Romantismos de evasão", nota 21.

54 Cf. "Romantismos de evasão", nota 28.

55 Cf. "Romantismos em oposição", nota 45.

56 Giovan Battista Niccolini, 1782-1861.
Nabucco (1816); *Foscarini* (1827); *Giovanni da Procida* (1830); *Ludovico Sforza* (1834); *Arnaldo da Brescia* (1843).
T. Borgomaneri: *Il romanticismo nel teatro di Giovan Battista Niccolini.* Milano, 1925.

turgos suecos, Johan Börjesson em *Erik XIV* (1846), considerado durante muito tempo como a maior tragédia da literatura sueca, e Frans Hedberg em *Broelloppet pa Ulfasa* (1865), imortalizado pelo acompanhamento musical de Grieg. Assim fizeram Björnson e Ibsen nas suas primeiras peças históricas; mas depois, os grandes dramaturgos noruegueses acompanharam a evolução do teatro parisiense, de Hugo através de Scribe a Augier e Dumas fils; isto é, à crítica social da burguesia pela própria burguesia.

O teatro romântico, de tipo hugoniano, dominou durante 20 anos os palcos da Europa. Hoje, esses dramalhões, com seus heróis que juram fidelidade à Pátria e dão tiros de revólver, com suas heroínas que se prostituem e desmaiam a toda hora – hoje, esse teatro seria impossível no palco moderno. No entanto, esse mesmo teatro romântico continua dominando, até hoje, um ramo especial dos nossos teatros: sobrevive na ópera de Verdi.

Giuseppe Verdi[57] deve a libretos, tirados de dramas românticos, seus maiores sucessos: de peças de Hugo tiraram-se *Ernani* e *Rigoletto* (*Le roi s'amuse*); *Nabuco* e *Les Vêpres siliciennes* já tinham sido tratados por Niccolini; *Il Trovatore* é o *Trovador*, de García Gutiérrez; *La Forza del Destino* é o *Don Alvaro*, do Duque de Rivas. Verdi é o maior dramaturgo italiano do século XIX. O garibaldiano transformou os elementos democráticos do teatro romântico em patriotismo democrático italiano e em melodias que exprimem ânsias permanentes de toda a alma humana. Seus libretos, nos quais colaborou intensamente com os poetrastros Salvatore Cammarano e Francesco Piave, constituem um mundo de destinos românticos, em que Ernani e Rigoletto, Gilda e Azucena, Alvaro e Violeta, Radamés e Aída passam por vitórias e sacrifícios, provas e renúncias, prazeres e fidelidade,

57 Giuseppe Verdi, 1813-1901.
Nabucco (1842); *Ernani* (1844); *Macbeth* (1847); *I Masnadieri* (1847); *Luisa Miller* (1849); *Rigoletto* (1851); *Il Trovatore* (1853); *La Traviata* (1853); *Les Vêpres siciliennes* (1855); *La forza del destino* (1862); *Don Carlo* (1867); *Aida* (1871); *Otello* (1887); *Falstaff* (1893).
A. Weissmann: *Verdi.* Stuttgart, 1922.
F. Toye: *Giuseppe Verdi, his Life and Works.* London, 1931.
M. Mila: *Il melodramma di Verdi.* Bari, 1933.
Fr. Abbiati: *Giuseppe Verdi.* 4 vols. Milano, 1959.

erros e revelações, com o dueto de amor no centro e o desfecho trágico no fim. Basta comparar essas óperas com as do verismo – Mascagni, Leoncavallo, Puccini – para reconhecer o traço típico de Verdi: o alto idealismo. Esse idealismo levou-o a procurar verdade dramática maior em produções pré-românticas de Schiller (*I Masnadieri*, *Luisa Miller*, *Don Carlo*), e a encontrá-la em Shakespeare (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*). Mas também sacrificou a verdade dramática do realismo burguês: transformou a *Dame aux camélias* em *La Traviata*.

O romance-folhetim de Sue, gênero irremediavelmente prosaico, não teve a mesma sorte de sobreviver transfigurado; está hoje morto. Mas na época encontrou na Europa inteira o interesse mais entusiasmado; ofereceu oportunidade para combinar discussões políticas, intrigas dos jesuítas e maçons, efeitos do romance "gótico" e do romance policial, enfim, a exploração de novos ambientes que a literatura ignorara: os "basfonds" das grandes cidades. Os *Mystères de Paris* geraram em poucos anos uma infinidade de *Mistérios de Berlim*, *Mistérios de Amsterdam*, *Mistérios de Bruxelas*, *Petersburgo*, *Budapest*, *Hamburgo* e assim em diante. Repercussão enorme, da qual vestígios se encontram em romances de escritores tão imensamente diferentes como Reade, Dostoievski e Jókai. A Reade precedeu, aliás, Dickens; a Dostoievski, precedeu Alexei Veltman, autor dos primeiros romances russos que se passam na cidade; e o português Camilo Castelo Branco, autor dos *Mistérios de Lisboa* (1845). O romance "panorâmico" à maneira de Sue é uma transposição do romance histórico de Walter Scott para a atualidade social; em vez de panoramas pitorescos da vida em séculos passados, pintaram-se panoramas da vida subterrânea na sociedade moderna, agitada pelas transformações sociais. Do ponto de vista formal, esse gênero podia servir a tendências diferentes. A tendência podia quase desaparecer, em favor de um realismo razoável, como no sueco Blanche[58], autor de excelentes farsas à maneira de Nestroy e contos muito divertidos da vida pequeno-burguesa de Estocolmo, de modo que foi con-

---

58 August Blanche, 1811-1868.
Taflor och beraettelser Stockholmslifvet (1845); *Sonen af soeder och nord* (1851); etc.
M. Lamm: *August Blanche som Stockholmsskildrare.* 2.ª edição. Stockholm, 1950.

siderado como humorista do "Biedermeier" sueco; só recentemente dá-se importância aos seus romances, vastos quadros realistas da modernização de uma sociedade provinciana. O romance de Sue só devia passar pelo pessimismo à base biológica, darwinista, para desembocar no naturalismo pré-socialista de Zola.

Teatro hugoniano e romance "panorâmico" eram os gêneros que deram posição literária eminente a Karl Gutzkow[59], por volta de 1850 considerado como o primeiro dos escritores alemães. As suas peças são indubitavelmente de grande habilidade técnica, seja uma comédia histórica sobre os começos do militarismo prussiano (*Zop und Schwert*), seja uma comédia sobre as lutas dos clericais contra a representação do *Tartuffe*, seja tragédia do livre-pensador *Uriel Acosta*, perseguido pelos judeus intolerantes de Amsterdam. Essas peças deviam o grande sucesso à tendência liberal e às alusões à atualidade, produzindo-se manifestações políticas na platéia. Contudo, Gutzkow não foi um Scribe, antes um dramaturgo autêntico, apenas corrompido pelos maus costumes da literatura tendenciosa. Havia nele um romântico, um discípulo de Jean Paul, do qual herdara o gosto de digressões científicas e humorísticas e a falta absoluta de cultura formal. Agradou-lhe, por isso, o gênero "panorâmico" de Sue: em romances de tamanho enorme descreveu a política reacionária na Alemanha (*Die Ritter vom Geiste*) e as intrigas dos jesuítas contra o liberalismo (*Der Zauberer von Rom*); romances que fizeram sensação e que hoje nem o especialista é capaz de ler até o fim, tão complicados são os enredos, tão confusa é a ideologia, tão ridículos os "horrores góticos" que acontecem na alta sociedade, tão frouxo o estilo, estilo de artigo político de jornal. Gutzkow era, no fundo, um jornalista.

---

59 Karl Gutzkow, 1811-1878.
Teatro: *Richard Savage* (1838); *Zopf und Schwert* (1843); *Uriel Acosta* (1847); *Das Urbilde des Tartuffe* (1847); *Der Königslieutenant* (1849);
Romances: *Wally, die Zweiflerin* (1835); *Die Ritter vom Geiste* (1850-1852); *Der Zauberer von Rom* (1858-1861); etc.
H. H. Houben: *Studien über die Dramen Gutzkows.* Berlin, 1899.
J. Dresch: *Gutzkow et la Jeune Allemagne.* Paris, 1904.
E. Metis: *Gutzkow als Dramatiker.* Breslau, 1915.

"Jornalismo" seria a melhor definição, a mais lacônica, do movimento literário ao qual Gutzkow presidiu: "Das Junge Deutschland"[60], a "Jovem Alemanha". Termo e conceito foram criados pela polícia do absolutismo: em 1835, o Conselho Federal dos príncipes alemães proibiu a divulgação de todos os escritos já publicados ou ainda a publicar de cinco autores da "escola literária, conhecida sob o nome de Jovem Alemanha". Tinham-se esquecido de incluir o nome de Börne, o mais perigoso de todos. Os dois primeiros nomes citados foram os de Heine – que tinha poucas relações com o movimento – e Gutzkow. As tendências do grupo aparecem com maior nitidez nos membros de importância secundária, o contista Theodor Mundt e o crítico Ludolf Wienbarg. Mundt era saint-simonista; no livro sensacional *Madonna* (1835) exigiu o amor livre, o "desenvolvimento desenfreado da vida dos sentidos" – um libertino de jornal de província. Wienbarg, em *Aesthetische Feldzüge* (1834), combateu o romantismo, exigindo uma literatura realista e social, literatura da atualidade. Os "jovens alemães" – com exceção de Heine, que não quis ter nada com eles – não eram poetas; eram homens da prosa e do dia, jornalistas. Eram, todos eles, liberais, mas dum liberalismo estranhamente moderado, interessado só na condição social dos intelectuais e na liberdade da imprensa, no livre-pensamento e no amor livre. O quinto dos nomes citados naquele ucasse era o de Laube[61], e este é o representante perfeito do tipo: jornalista liberal e *élégant* de salão, romancista "panorâmico", empreendendo a tarefa de pintar a situação política e social da Europa inteira (*Das junge Europa*); dramaturgo de habilidade consumada e sem idéias dramáticas, *virtuose* das alusões atuais e desfechos retumbantes. Laube acabou como conformista, diretor do Teatro Imperial de

60 G. Brandes: *Det unge Tyskland. (Hovedstroemninger i det 19 de Aarhundrededs Literatur.* Vol V. 6.ª ed. Kjoebenhavn, 1924.) (Tradução alemã, Leipzig, 1891; tradução inglesa, London, 1924.)
J. Proelss: *Das junge Deutschland.* Stuttgart, 1892.
E. M. Butler: *The Saint-Simonian Religion in Germany; a Study of the Young German Movement.* Cambridge, 1926.

61 Heinrich Laube, 1806-1884.
Das junge Europa (1833-1837); *Der Deutsche Krieg* (1865-1866); *Struensee* (1847); *Die Karlsschüler* (1874); *Graf Essex* (1856); etc.

Viena, onde reuniu e dirigiu o melhor elenco de atores na história do teatro alemão.

Aos "Jungdeutschen" faltava a base filosófica da ação. Nem sempre era este o caso dos seus muitos imitadores no estrangeiro, entre os quais havia escritores tão importantes como o dinamarquês Goldschmidt e o checo Havliček. Goldschmidt[62], na verdade, só é mais um dos jornalistas judeus de 1830, revolucionário antes da emancipação dos israelitas, e conservadores depois. Mas um Havliček[63] reconheceu melhor os motivos da época em geral, estava informado pelo pensamento herderiano. Na Alemanha, as idéias de Herder constituíam a base do romantismo nacionalista; na Rússia, o fermento de um nacionalismo revolucionário. Assim evoluiu Bielinski[64] do eslavofilismo herderiano para uma posição que correspondia na crítica literária ao realismo anti-romântico dos "Jungdeutschen"; elogiou Gogol para acabar com o esteticismo poético de Puchkin, que lhe parecia aristocrático. Mas na política, ele se tornou muito mais radical, assumindo uma atitude próxima de Herzen. O caminho dos intelectuais da época, em geral, é o seguinte: da filosofia, através do jornalismo, à ação política. O instrumento dessa transformação era o "Junghegeltum", o "jovem hegelianismo". Na Rússia representa Bielinski o "jovem hegelianismo". Sua resposta fulminante à reacionária *Escolha da correspondência com amigos*, de Gogol, representa na Rússia o que foi na Inglaterra a conversão de Newman: o fim do romantismo russo.

Hegel[65] colocou-se deliberadamente fora da literatura, escrevendo num estilo dificílimo e abstruso, tão grande era a sua confiança

---

62 Cf. "Romantismos de evasão", nota 178.

63 Cf. "Romantismos de evasão", nota 182.

64 Cf. "Romantismos de evasão", nota 183.

65 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831.
Phaenomenologie des Geistes (1807); *Wissenschaft der Logik* (1812-1816); *Encyclopaedie der philosophischen Wissenschaften* (1817); *Grundlegung einer Philosophie des Rechts* (1820) etc.
W. Dilthey: *Jugendgeschichte Hegels.* 1907. (2.ª ed., Berlin, 1925.)
B. Croce: *Saggio sullo Hegel.* Bari, 1913.
H. Glockner: *Hegel.* Stuttgart, 1929.
J. Schubert: *Goethe und Hegel.* Leipzig, 1933.

na força do pensamento puro. Mas tanto maior era a sua influência literária. Pode-se dizer que aquele estilo, permitindo as interpretações mais contraditórias, correspondia perfeitamente à ambigüidade do pensamento hegeliano. De Kant herdou Hegel o idealismo, quer dizer, a consideração do mundo como fenômeno espiritual. Mas o seu método de interpretação era outro que o de Kant e dos seus sucessores imediatos. Em vez de considerar o Universo como organização estática, definível nos termos da epistemologia matemático-lógica de Kant, Hegel adotou o historismo de Herder: o mundo é um processo dinâmico, revelando-se o Espírito através da evolução histórica. Neste sentido, a filosofia de Hegel é romântica, assim como a crítica de Herder e dos irmãos Schlegel; e não causa estranheza o fato de que Hegel fora, na mocidade, adepto entusiasmado da Revolução francesa. Hegel construiu, porém, o seu sistema, depois de 1815, em bases diferentes, para não perder-se no movimento perpétuo do heraclitismo: para interpretar o passado, colocou-se no ponto firme do estado presente das coisas; a atualidade apareceu como ponto final, definitivo, da evolução histórica. Nesse sentido, a filosofia de Hegel é conservadoríssima, capaz de servir aos desígnios da reação e do absolutismo político. Mas não foi possível eliminar a origem "movimentada" desse "ponto firme"; e para reconciliar conceitos tão opostos, inventou Hegel uma nova lógica na qual o princípio da contradição já não vigorava: o método dialético. A dialética hegeliana é princípio de um movimento infinito, cujo ponto final pode ser colocado no passado, no presente ou no futuro. Deste modo, existem três hegelianismos diferentes: o histórico, o absolutista e o dialético. O hegelianismo histórico continua vivo na "Geisteswissenschaft" de Dilthey e na estética de Croce; o hegelianismo absolutista continua vivo nos sistemas políticos do totalitarismo, sobretudo no fascismo, mas também em vários sistemas de política conservadora; o hegelianismo dialético continua vivo no marxismo. O hegelianismo, em suma, é a forma na qual o mundo moderno recebeu e aceitou o historismo romântico, após de ter-se abolido o romantismo.

J. Hyppolite: *Genèse et structure de la "Phénoménologie de l'Esprit" de Hegel.* Paris, 1940.

B. Teyssèdre: *L'Esthètique de Hegel.* 2.ª ed. Paris, 1951.

O hegelianismo romântico acabou, abandonado pelo próprio mestre, com a queda de Napoleão e o advento da Restauração monárquica. Desde então, a filosofia de Hegel foi considerada como a base do absolutismo; exigindo submissão política, mas não exigindo fé religiosa, o hegelianismo prestava ótimos serviços à monarquia prussiana, que se chamava "paritária" ou "neutra", não tomando conhecimento das diferenças religiosas entre seus súditos protestantes e católicos. Concedeu a liberdade das crenças e do pensamento em troca da renúncia à liberdade política. Era a filosofia das autoridades absolutas mas imparciais, a filosofia oficial da Prússia. Garantia um estado de coisas tipicamente alemão: absolutismo policial do Estado, coexistindo com liberdade ilimitada do pensamento. Fora da Universidade, a vida artificialmente idílica do "Biedermeier"; dentro da Universidade, o trabalho imperturbado dos grandes filósofos, filólogos, historiadores. Ainda muitos decênios mais tarde, a gente lembrava-se, com saudade, dessa "época halcyonica" da Universidade de Berlim. Mas então já tinham assistido à lenta dissociação do hegelianismo e ao seu fim numa grande crise ideológica e política[66].

Hegel morreu em 1831. Não se encontrou sucessor digno. Os alunos preferiram o catedrático de Filosofia do Direito Eduard Gans, amigo de Heine. Mas Gans pertencia a um grupo que não foi visto com olhos benevolentes pelo Estado. Eram os "Junghegelianer", "jovens hegelianos". Estes consideraram o processo dialético como infinito: a Revolução de julho lhes tinha demonstrado que a História não acabara na Universidade de Berlim. Nesse mesmo sentido, o teólogo Ferdinand Christian Baur, em Tuebingen, analisou a história dos dogmas cristãos: e o seu companheiro David Friedrich Strauss[67], num livro brilhante que fez sensação internacional, aplicou os mesmos princípios à crítica dos Evangelhos, transformando a vida de Jesus em "mito que fez história". Estava criada a teologia crítica

---

66 K. Loewith: *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionaere Bruch im Denken des 19 Jahrhunderts.* 2.ª edição. Zuerich, 1949.

67 David Friedrich Strauss, 1808-1874.
Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet (1835); *Die christliche Glaubenslehre* (1840-1841); etc.
Th. Ziegler: *David Friedrich Strauss.* 2 vols., Strasbourg, 1908.

do protestantismo alemão moderno, uma teologia "cristã" que, substituindo o Dogma pela História, devia tornar-se fatalmente teologia a-cristã e, enfim, anticristã.

Agora, o hegelianismo já não podia ser considerado como filosofia oficial da Prússia; os "jovens hegelianos" estavam suspeitos de participar da literatura do "Junges Deutschland" e da agitação política, cada vez mais viva na Alemanha inteira. Frederico Guilherme IV, rei da Prússia desde 1840, absolutista e cristão romântico, resolveu acabar com o hegelianismo. Em 1841, chamou o velho Schelling para ocupar a cátedra de Hegel. A luta entre Schelling e os "jovens hegelianos" berlinenses, um dos episódios mais dramáticos e mais decisivos da história espiritual da Alemanha, terminou com a derrota completa do velho místico[68].

Foi o fim da "época halcyonica". O "jovem hegelianismo" tornou-se cada vez mais agressivo. Um docente-livre da teologia, Bruno Bauer[69], chegou à negação formal do cristianismo, voltando ao materialismo francês do século XVIII. Em Ludwig Feuerbach[70], o materialismo identificou-se com o próprio humanismo, proclamando uma nova humanidade, verdadeiramente humana porque livre do Céu, que seria só o lugar ideal dos desejos personificados. Através da "Jovem Alemanha", cujos membros residiam como exilados na França, idéias francesas, o saint-simonismo e as utopias socialistas invadiram o "hegelianismo da esquerda". O órgão dessas relações franco-alemães eram os *Deutsch-Franzoesische Jahrbuecher*, fundados em 1842 pelo "jovem alemão" Arnold Ruge; mas no seio dessa revista

68 K. G. Wendriner: *Schellings letzte Jahre,* Zuerich, 1934.

69 Bruno Bauer, 1809-1882.
Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker (1841); *Das entdeckte Christentum* (1843); *Die Judenfrage* (1843); *Kritik der Evangelien* (1850-1851); *Christus und die Caesaren* (1877); *Disraelis romantischer und Bismarcks sozialistischer Imperialismus* (1882).
A. Barnikol: *Das Entdeckte Christentum im Vormaerz.* Jena, 1927.

70 Ludwig Feuerbach, 1804-1872.
Das Wesen des Christentums (1841); etc.
W. Bolin: *Ludwig Feuerbach.* Leipzig, 1904.
A. Lévy: *La philosophie de Feuerbach et son influence sur la littérature allemande.* Paris, 1904.

rebentou a cisão do grupo. Bruno Bauer tornou-se cada vez mais radical em matéria teológica, chegando a negar a existência histórica de Jesus; mas – alemão típico, recusou-se a tirar conclusões em matéria política. Mais tarde, a sua atitude apolítica transformou-se em atitude reacionária: o anticristão acusou os judeus da fundação do cristianismo odiado, declarou-se anti-semita; acabou como propagandista jornalístico de Bismarck, em cujo "Reich" viu realizado o "verdadeiro" socialismo. Bauer não quisera dar o passo decisivo do pensamento à ação. Atacou-o por isso, e deu esse passo um outro "jovem hegeliano", Karl Marx[71].

"Os filósofos só interpretaram o mundo de maneiras diferentes; mas é preciso transformá-lo", dizia Marx, em 1845, nas *Thesen ueber Feuerbach*. Quer dizer, a Filosofia tornou-se ação. Para esse fim, o substrato ideal da dialética de Hegel foi substituído por um substrato material; mas não foi o materialismo de Feuerbach que prestou esse serviço, e sim o materialismo dos economistas do capitalismo inglês, cujas conseqüências sociais se revelaram ao mesmo tempo em *A situação do operariado na Inglaterra* (1840), de Friedrich Engels. A dialética, aplicada à história social, revelou a lei da evolução histórica: a luta de classes. E a utopia dos socialistas franceses transformou-se em conseqüência fatal da história do capitalismo. Em 1847, Marx e Engels já tinham elaborado o "socialismo científico" do *Kommunistisches Manifest*.

O papel histórico do marxismo pertence, porém, a épocas posteriores: a sua participação nas revoluções de 1848 e 1849 foi modesta. A pequena burguesia contentou-se com os *slogans* da burguesia liberal; e o

---

71 Karl Marx, 1818-1883.
Die Heilige Familie (1844); *Le Misère de la Philosophie* (1847); *Das Kommunistische Manifest* (1847); *Lohnarbeit und Kapital* (1849); *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte* (1852); *Das Kapital,* vol. I (1867); etc.
F. Mehring: *Karl Marx. Geschichte seines Lebens.* Leipzig, 1919. (Trad. ingl., 2.ª ed., New York, 1936.)
O. Raizanov: *Karl Marx and Friedrich Engels.* New York, 1926.
A. Cornu: *Karl Marx, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1934.
H. C. Desroches: *Signification du marxisme.* Paris, 1950. (Apêndice: *Initiation bibliographique à l'oeuvre de Marx et d'Engels*.)
H. Gemkow: *Karl Marx.* Berlin, 1967.

operariado correu atrás dos utopistas. As classes separaram-se lentamente, adquirindo só pouco a pouco a consciência das suas condições diferentes; e isso também se reflete na evolução da poesia política, então o gênero mais cultivado na literatura alemã. Anastasius Grün[72], pseudônimo de um alto aristocrata austríaco, fez sensação pelo seu liberalismo: um conde, falando assim no país do absolutismo mais petrificado, causou estranheza e júbilo. Brün era um poeta espirituoso e fino, até fino demais; nenhuma das suas poesias chegou até o povo. A pequena burguesia de 1848 entusiasmara-se com a eloqüência hugoniana de Freiligrath[73], para esquecê-la logo depois, nos anos da desilusão. Até o socialismo, se bem um socialismo idealista, chegou só o intelectual-boêmio Herwegh[74], "o rouxinol de ferro", conforme o apelido que Heine lhe deu. Só ele opôs-se conscientemente ao idealismo apolítico, convidando com ironia mordaz a nação alemã a dormir, "porque tendes o Goethe e Schiller!" Tinha um poder extraordinário de criar fórmulas, como a de "transformar em gládios as cruzes dos cemitérios" do passado:

> "Reisst die Kreuze aus der Erden,
> Alle sollen Schwerter werden…";

muito depois da tempestade escreveu a *Arbeiter-Marseillaise*, a marcha dos socialistas de Lassalle, e o poema *1848*, lembrança cheia de furor e poder de evocação. Herwegh foi notável poeta lírico; a crítica reacionária chamou-lhe "grande poeta, estragado pela política", quer dizer, "estragado" porque Herwegh não se reconciliou com Bismarck e o "Reich" reacionário de 1870. As suas poesias continuaram a viver, por assim dizer, fora da literatura, cantadas nas festas dos proletários socialistas e eliminadas das antologias escolares.

---

72 Anastasius Grün (pseud. de Graf Anton Alexander von Auersperg), 1806-1876.
Spaziergänge eines Wiener Poeten (1831); *Schutt* (1835).
J. Schlossar: *Anastasius Grün, sein Leben und Schaffen.* Wien, 1907.

73 Cf. "Romantismos em oposição", nota 83.

74 Georg Herwegh, 1817-1875.
Gedichte eines Lebendigen (1841-1844); *Neue Gedichte* (1877).
V. Fleury: *Le poéte Georg Herwegh.* Paris, 1911.

A essa evolução da poesia política alemã corresponde na França a transição de Béranger, "chansonnier" do liberalismo, aos autênticos poetas-operários, dos quais Pierre Dupont[75] se tornou famoso. O ideal da sua "Muse populaire" é utopista:

> "Voici la fin de la misère,
> Mangeurs de pain noir, buveurs d'eau!"

"Voici" foi, porém, o massacre dos operários parisienses em julho de 1848 e, depois, a ditadura de Napoleão III. "Voici", isto foi o resultado do utopismo pequeno-burguês, do qual o anarquismo de Proudhon[76] é a expressão mais completa – este um escritor nada confuso, e pensador penetrante; mas os seus discípulos foram coerentes, aliando-se ao Segundo Império, ao cesarismo pequeno-burguês.

O romantismo francês acabou em 1848. Os românticos dispersaram-se[77]: Lamartine vencido, Musset quebrado, Hugo exilado, Sainte-Beuve aliado aos novos donos da França. O romantismo acabou assim como começara: acompanhando grandes acontecimentos políticos.

Fim do Romantismo. Os fatos são inegáveis: a conversão de Newman; o ataque de Kierkegaard contra os românticos na filosofia e na Igreja; a carta de Bielinski, denunciando o reacionarismo de Gogol; a revolução de fevereiro de 1848 em Paris; e o *Manifesto comunista*. Tudo isso dentro dos poucos anos entre 1845 e 1855. Foi o fim do romantismo.

---

75 Pierre Dupont, 1821-1870.
La Muse populaire (1851); *Chants et Chansons* (1851-1854).
P. A. Trillat: "Les dernières années de Pierre Dupont. Jugement et portéé de son oeuvre". (In: *Revue d'Histoire Literaire de la France.* 1915.)

76 Pierre-Joseph Proudhon, 1809-1865.
Principes d'organisation politique (1843); *Système des contradictions économiques* (1846); *Les Confessions d'un révolutionnaire* (1849); *Philosophie du progrès* (1853); etc.
A. Bouglé: *La sociologie de Proudhon.* Paris, 1911.
C. Dolléans: *Proudhon.* Paris, 1948.

77 P. Moreau: "Les écrivains après". (In: *Le Romantisme.* Paris, 1932.)

Parte VIII

A ÉPOCA DA CLASSE MÉDIA

. . . .

Capítulo I

LITERATURA BURGUESA

NO DIA 2 DE AGOSTO DE 1830, Eckermann anotou no seu diário: "Hoje chegou em Weimar a notícia da Revolução de Julho, e todo mundo se assustou. Na tarde, visitei Goethe. – 'Que pensa desse grande movimento?', perguntei.

"Dizia ele logo: - 'O vulcão explodiu, tudo está ardendo, não haverá mais negociações atrás de portas fechadas.' – 'É terrível – respondi – mas não era possível esperar outra coisa, nessa situação e com esse ministério, senão a expulsão da família real.' – 'Não me parece ter entendido bem, meu caro amigo – dizia Goethe – não falei absolutamente daquela gente. Trata-se de coisas muito mais importantes. Falo da briga científica entre Cuvier e Geoffroy de Saint-Hilaire, na última sessão da Academia.'"

Cuvier acreditava na permanência dos tipos, criados por Deus, dentro do reino animal, enquanto Geoffroy de Saint-Hilaire defendeu a variabilidade e evolução desses tipos, antecipando idéias de Darwin; e essa discussão zoológica parecia a Goethe mais importante do que a luta pela liberdade política da nação francesa. Do ponto de vista da época, Goethe estava profundamente errado. A Revolução de Julho é um dos acontecimentos mais importantes da história moderna, talvez de maiores repercussões do que qualquer revolução anterior: a Revolução de 1789 significara

a emancipação econômica da burguesia, que agora, em 1830, também se apoderou do poder político, removendo os últimos obstáculos da evolução capitalista da economia. Goethe, homem de outra época, não pôde ter compreendido isso; e explica-se assim a polêmica hostil da qual ele se tornou alvo: os intelectuais alemães, Börne na frente, denunciaram-lhe a "indiferença olímpica", a hostilidade quase aberta com respeito aos mais altos ideais da democracia e da humanidade. Os homens lutaram pela liberdade; e Goethe teimava em achar isso sem importância considerando mais importante a solução de certos problemas da zoologia. Pensando, porém, *sub specie aeternitatis*, como o seu mestre Spinoza, Goethe tinha razão. Os progressos da biologia revelaram-se mais importantes do que a Revolução de Julho. Geoffroy de Saint-Hilaire preparou o advento do darwinismo; as "ciências do espírito" do romantismo – as ciências históricas – perderam a primazia em favor das ciências naturais. A história dos homens foi substituída, nas preferências da época, pela história das espécies zoológicas; e desse fato decorreram graves conseqüências morais. A filosofia do historismo, a de Hegel, desapareceu do teatro europeu. Entre 1850 e 1860 começou, enfim, o reconhecimento público de Schopenhauer, pensador anti-histórico, que podia impunemente insultar a memória de Hegel sem encontrar oposição séria; por volta de 1860, os grandes cientistas, os físicos, químicos, biólogos, já fizeram questão de ignorar as "arbitrariedades" do filósofo "idealista". Em 1870, já não havia nenhum hegeliano entre os catedráticos de filosofia nas Universidades alemãs; e os poucos hegelianos no estrangeiro – Vera e Spaventa na Itália, Caird e Thomas Hill Green na Inglaterra – eram considerados como esquisitões. O ostracismo de Hegel estendeu-se ao seu discípulo mais devotado e mais antagônico, a Marx. A ciência das Universidades burguesas não devia e nem podia tomar conhecimento de uma doutrina profundamente ligada ao hegelianismo e em parte codificada na terminologia do mestre de Berlim, como era o marxismo. O desconhecimento do marxismo pela burguesia correspondia à divulgação muito limitada do marxismo no próprio proletariado, incapaz de abraçar o socialismo científico porque ainda não tinha consciência de classe. As reações proletárias contra o domínio da burguesia ainda eram tão desordenadas como a Comuna de Paris em 1870 e o anarquismo bakunista na Suíça, Itália e Áustria. O feudalismo já estava derrubado; os proletários,

ainda incapazes de se defender. Na verdade, nada se opunha à ascensão vertiginosa do capitalismo.

O utilitarismo inglês, de Bentham e dos seus companheiros, constituíra a base do radicalismo político na Inglaterra. Depois, "darwinizou-se": o "útil" identificou-se com o "natural". Como "útil" já não foi considerada "a maior felicidade possível do maior número possível", mas a eliminação dos fracos e incapazes pelo "struggle for life", a "seleção" dos fortes e aptos. O liberalismo econômico de Adam Smith e Ricardo e a doutrina dos livre-cambistas de Manchester encontraram apoio na biologia. "Laissez faire, laissez aller"; e tudo se endireitará muito bem; o otimismo sociológico dos liberais baseava-se no automatismo da seleção das criaturas e dos fatos, quer dizer, em um determinismo biológico. Mas esse determinismo, como todo determinismo, está em contradição irreconciliável com a liberdade política. Essa contradição dialética dentro do pensamento da burguesia é o grande tema da época: aparece, pela primeira vez, na atitude da grande imprensa depois de 1830; desaparece, aparentemente, no "compromisso vitoriano"; volta, como motivo de pessimismo europeu, por volta de 1870; inspira as reações idealistas de pensadores sociais ingleses, como Ruskin e Morris; até, enfim, o determinismo biológico se transformar em determinismo mesológico do naturalismo.

Depois da Revolução de Julho de 1830, os ideais do liberalismo encontraram o defensor incorruptível em Armand Carrel[1], editorialista do *National*, tipo de jornal de partido, jornal ideológico. Carrel morreu em duelo; quem o matou foi o seu concorrente Émile de Girardin, fundador da *Presse*, tipo do "grande jornal" com muitos anúncios e pouca ideologia. O acontecimento é simbólico. Simboliza o antagonismo entre jornalismo liberal e jornalismo capitalista, ambos, porém, expressões da burguesia vitoriosa[2]. Também será conveniente acentuar a quase coincidência do acontecimento com a morte de Goethe, em 1832, e com a polêmica de Börne

---

1 Armand Carrel, 1800-1836.
Armand Carrel, journaliste. Paris, 1934.

2 L. Fiaux: *Armand Carrel et Émile de Girardin, causes et but d'un duel, moeurs du temps, dessous de politique.* Paris, 1911.

e dos outros jornalistas liberais da Alemanha contra o "olímpico"[3]. Börne estava perto de Carrel; mas o seu ódio contra Goethe tem o mesmo sentido como o fato de que Girardin ignorava a Goethe. A "época halcyônica" acabara; a do jornalismo começou.

Os instrumentos do jornalismo moderno foram criados na Inglaterra[4]. Nas oficinas do *Times*, fundado em 1785, introduziu John Walter em 1814 a imprensa a vapor; mandou os primeiros correspondentes estrangeiros e correspondentes de guerra para o Continente; publicou os primeiros "artigos de fundo". Conservou, porém, o caráter meio aristocrático do jornal, expressão da elite intelectual da Inglaterra. O grande público, "the great middle classes", preferiu o *Daily Telegraph*, desde 1855 o maior jornal inglês, conquistando os leitores pela habilidade de exprimir as reivindicações do liberalismo em frases democráticas. Na elaboração desse estilo resume-se a história da imprensa francesa sob a monarquia de Julho[5]. Girardin[6], o assassino de Carrel, tinha fundado em 1836 *La Presse*; era um jornalista hábil, capaz de ofender os inimigos com ironias mordazes e excitar as massas por meio de ataques violentos. Mas escrever não era a mais importante das suas atividades jornalísticas. Até então os jornais foram bastante caros; Girardin barateou o preço das assinaturas, baseando o negócio, em vez da venda da tiragem, nos anúncios. "Les conséquences de l'annonce furent rapides et infinies." Para garantir sucesso aos que deram anúncios ao seu jornal, Girardin criou um público permanente e estável de leitores, publicando no folhetim um romance em série, em continuações. O êxito dessa invenção foi tão grande que até os jornais mais antigos, de digna tradição ideológica, se viram obrigados a imitar o exemplo: o *Journal des Débats* publicou os *Mystères de Paris*, de Sue, e o *Constitutionnel* ofereceu o *Juif errant*, do mesmo romancista. Dumas père, George Sand, Balzac aparecerão entre os autores de romances-folhetins. Inicia-se uma

---

3 V. Hehn: "Goethes Publikum". (In: *Gedanken ueber Goethe.* 7ª ed. Berlin, 1909.)

4 E. G. Kellet: "The Press, 1830-1865". (In: *Early Victorian England,* edit. por G. M. Young, Oxford, 1934.)

5 H. d'Avenel: *Histoire de la presse française depuis 1789.* Paris, 1900.

6 Émile de Girardin, 1806-1881.
M. Reclus: *Emile de Girardin. Le créateur de la presse moderne.* Paris, 1934.

aliança entre jornalismo e literatura. A paixão dos jornalistas literários, de um Börne e tantos outros, pela liberdade da imprensa, o instrumento mais poderoso da burguesia, está em relação com o fato de a literatura começar a viver do público dos jornais. Quando Gustav Kolb reorganizou, em 1832, a *Augsburgische Allgemeine Zeitung* do editor Cotta, editor de Goethe e Schiller, contratou Heine como correspondente em Paris. Em 1843, aparece Charles Dickens entre os repórteres do *Morning Chronicle*; e em 1846 fundou o romancista o *Daily News*, baseando o sucesso do jornal em reportagens sobre crimes e acidentes. A *Indépendance Belge*, fundada em 1831 em Bruxelas, terá entre os seus colaboradores estrangeiros um Thackeray, um Mazzini, um Gutzkow, um Multatuli, um Dostoievski.

"Les conséquences de l'annonce furent rapides et infinies." A frase encontra-se no artigo *Littérature industrielle*, publicado por Sainte-Beuve em 1839 na *Revue des Deux Mondes*; a imprensa é definida, nesse artigo, como "la presse, ce bruyant rendez-vous, ce poudreux boulevard de la littérature du jour". O artigo inteiro, denunciando "des hommes ignorants des lettres, envahissant la librairie et y rêvant de gains chimériques", serve à polêmica contra Balzac; mas este mesmo criticará a nova situação das letras na *Illusions perdues*, assim como Thackeray o fará em *Pendennis*. Os dois grandes romancistas escreveram com conhecimento de causa: ambos eram jornalistas. Mas o próprio Sainte-Beuve, colaborador do *Constitutionnel*, do *Moniteur* e do *Temps*, também era jornalista. Ninguém pôde escapar. E "les conséquences furent infinies". Começou uma época da prosa. Pela primeira vez na história da literatura universal, a prosa tornou-se mais importante do que o verso. Uma forma de literatura em prosa, o romance, quase absorveu todos os outros gêneros; o gênero de Cervantes e Alemán, Defoe e Abbé Prévost, Rousseau e Scott, Stendhal e Manzoni, tornou-se a expressão soberana da vida burguesa. Eis a obra de Balzac, romancista da burguesia.

Balzac é a figura mais importante da transição entre o romantismo e o realismo-naturalismo: representa o advento da burguesia. Mas é preciso definir os termos dessa afirmação geralmente aceita. No fundo, todas as épocas são épocas de transição. E com respeito à burguesia: ela já apareceu tantas vezes no palco da história e da história literária. Burgueses eram os políticos e os poetas das cidades italianas do "Trecento". Burgueses

eram Lorenzo de' Medici e os humanistas do "Quattrocento". Burgueses eram os puritanos do "Commonwealth" de Cromwell e Milton. Também eram burgueses os dramaturgos e poetas que rodeavam Luís XIV, "ce grand roi bourgeois". Burgueses eram os "dissenters" ingleses do século XVIII, o público de Addison e Steele, do romance e teatro sentimentais e da poesia pré-romântica. Burgueses eram os oradores da Revolução francesa. Em todas essas "épocas de transição" agiu, histórica e literariamente, a burguesia; mas sempre imitando o estilo de outras, mais altas, classes da sociedade. Só depois de 1830 venceu, com a burguesia, o próprio estilo de vida da burguesia: a economia livre e o parlamentarismo, os trajes masculinos mais sóbrios, sem qualquer vestígio de pitoresco, a prosa de casaca e cartola, a prosa dos negócios e a prosa na literatura. Byron e Puchkin ainda escreveram romances em versos; e o romance de Walter Scott, embora em prosa, foi poético. Mas agora, o romance tornou-se prosaico.

A história do romance como gênero literário divide-se em duas épocas: antes e depois de Balzac[7]. Com ele, até o termo mudou de sentido.

---

7 Honoré de Balzac, 1799-1850.

Les Chouans (1827); *La peau de chagrin* (1830); *Gobseck* (1830); *Louis Lambert* (1832); *L'Illustre Gaudissart* (1832); *Colonel Chabert* (1832); *Le curé de Tours* (1832); *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1832); *Eugénie Grandet* (1833); *Le médecin de campagne* (1833); *La Duchesse de Langeais* (1834); *La fille aux yeux d'or* (1834); *Père Goriot* (1834); *La recherche de l'Absolu* (1834); *Le femme de trente ans* (1835); *Le lys dans la vallée* (1835); *La Maison Nucingen* (1837); *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837); *Les secrets de la princesse de Cadignan* (1839); *Massimilla Doni* (1939); *Ursule Mirouet* (1841); *Une ténebreuse affaire* (1841); *Un ménage de garçon* (1842); *La rabouilluese* (1842); *Splendeurs et misère des courtisanes* (1843); *Illusions perdues* (1843); *Modeste Mignon* (1844); *Le curé de village* (1845); *Cousine Bette* (1846); *Cousin Pons* (1847); *Le député d'Arcis* (1847).

H. Taine: "Balzac". (In: *Nouveaux essais de critique et d'histoire.* 7ª ed. Paris, 1901.)

C. Calippe: *Balzac et ses idées sociales.* Paris, 1906.

E. R. Curtius: *Balzac.* Bonn, 1923.

A. Bellessort: *Balzac et son oeuvre.* Paris, 1924.

E. Preston: *Recherches sur la technique de Balzac.* Paris, 1926.

P. Barrière: *Honoré de Balzac et la tradition littéraire classique.* Paris, 1928.

P. Abraham: *Honoré de Balzac. Recherches sur la création intellectuelle.* Paris, 1929.

E. Buttke: *Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus.* Berlin, 1932.

Alain: *En lisant Balzac.* Paris, 1935.

Antes de Balzac, "romance" fora a relação de uma história extraordinária, "romanesca", fora do comum. Depois, será o espelho do nosso mundo, dos nossos países, das nossas cidades e ruas, das nossas casas, dos dramas que se passam em nossos apartamentos e quartos. Depois da leitura de um romance de Balzac revela-se imediatamente tudo o que há de irreal, de imaginário e "romanesco" em *La Princesse de Clèves*, em *Manon Lescaut*, em *La Nouvelle Héloïse*, e a diferença significa uma das modificações mais importantes em toda a história da literatura universal. O próprio Balzac era bem capaz de escrever romances que parecem pertencer àquela linhagem tradicional: o romance erótico da *Femme de trente ans* é um deles. Aí o termo ainda tem o sentido em que se fala ou falava de "viver um romance com uma mulher". Mas os heróis e heroínas de madame de La Fayette, do abbé Prévost, de Rousseau e Constant não fazem outra coisa senão viver "romances com mulheres". Das outras necessidades vitais de um homem de carne e osso não se fala. Esse monopólio novelístico do sexo foi rompido, num episódio de *Werther* e em *Le Rouge et Le Noir*, pelo motivo inédito da ambição; mas são reivindicações vagas do intelectual burguês na sociedade feudal, do oficial napoleônico reformado entre paisanos bem-nascidos. Em Balzac, as ambições revelam direção nítida. Rastignac, em *Père Goriot*, o intelectual que pretende conquistar a cidade de Paris, conhece os meios para subir na sociedade burguesa, ou antes o único meio: o dinheiro. De nada vale o sonho romântico de uma felicidade que chega de presente, seja de Deus, seja do Diabo; é isto que demonstra *La peau de chagrin*. O

R. P. Bowen: *The Dramatic Construction of Balzac's Novels.* Eugene, Ore, 1940.
R. Fernandez: *Balzac.* Paris, 1943.
A. Billy: *La vie de Balzac.* 2 vols. Paris, 1944.
A. Béguin: *Balzac visionnaire.* Genève, 1946.
B. Guyon: *La pensée politique et sociale de Balzac.* Paris, 1947.
G. Atkinson: *Les idées de Balzac d'après la Comédie Humaine.* 5 vols. Genève, 1948/1950.
M. Bardèche: *Balzac romancier.* 3.ª edição, Paris, 1951.
G. Lukacs: *Balzac und der franzoesische Realismus.* Berlin, 1952.
G. Pradalié: *Balzac historien.* Paris, 1955.
F. Marceau: *Balzac et son monde*. Paris, 1955.
H. J. Hunt: *Balzac's Comédie Humaine.* London, 1959.

que vale é a "recherche de l'Absolu", e esse "Absolu", com maiúscula, é o Dinheiro. Mas tampouco se trata do dinheiro do velho Grandet, dinheiro imobilizado em cofres, terrenos e casas. "Enrichissez-vous, messieurs!", disse o ministro do rei-burguês Luís Filipe, do qual Balzac era o súdito pouco leal; e o romancista, gênio ingênuo da economia política, conhecia a fundo as condições indispensáveis para realizar aquele imperativo burguês: era preciso mobilizar o capital imobiliário. Daí o papel importante dos tabeliões no mundo balzaquiano de proprietários, advogados, industriais, comerciantes e aristocratas empobrecidos. De dinheiro e negócios fala-se, principalmente, nos romances de Balzac. A *Comédie Humaine* é a "Tragédia do Dinheiro". Daí aquela diferença. Todos os romancistas antes de Balzac parecem-se mais ou menos com adolescentes de 18 anos que vêem no amor o conteúdo da vida inteira. Balzac é o adulto: as suas mulheres são substantivos no texto do contrato de casamento, ou então objetos do prazer, tentações e obstáculos do homem de negócios, motivos de falências. Os romances antes de Balzac terminam com o casamento; os romances de Balzac começam com o casamento que lança os fundamentos de uma nova firma.

Balzac confessava-se conservador: filho fiel da Igreja e partidário da monarquia do *ancien régime*. Paradoxalmente, foi este reacionário que descobriu e revelou as conseqüências da Revolução. Não tem nada com o romantismo social. Os Hugo, Lamartine e George Sand repetiram as frases retumbantes de 1789; nas suas obras, a realidade social de 1840 está ausente ou romanticamente deformada. Balzac detestava as frases revolucionárias; mas como observador da sociedade é infinitamente mais avançado. Sabe que o liberalismo político é a fachada do liberalismo econômico; e contra este guarda todos os ressentimentos de um amor infeliz. A sua própria situação social era mais ou menos a do seu *Colonel Chabert* ou de Julien Sorel: um burguês parisiense, entravado primeiro pela Restauração monárquica, depois pela revolução industrial. Não gostava de confessar isso. Atribuiu-se, como Musset, uma nobreza duvidosa, que só deu prestígio no ambiente da boêmia literária; sonhava, durante a vida inteira, com duquesas e condessas que enchem os seus romances como enfeites de casa, destinados a impressionar os credores. A aristocracia de sangue devia-lhe servir de ponte para alcançar a aristocracia do dinheiro. Balzac, detestando

os grandes industriais, era ele mesmo um grande industrial. Malogrou, é verdade, em mil negócios fantásticos; mas ganhou afinal muito dinheiro na indústria literária, sendo ele um dos "hommes ignorants des lettres, envahissant la librairie et y rêvant de gains chimériques". Daí, escreveu muito e muito demais. É verdade que a quantidade impressionante de obras de Balzac também representa um valor; o autor de poucos livros assim seria um editor notável, mas não seria um Balzac. Contudo, grande parte da sua obra já envelheceu irremediavelmente, porque constituída de romances de mero divertimento, escritos às pressas para ganhar dinheiro. Mas são justamente esses que mais agradaram ao público de então e suscitaram a indignação de Sainte-Beuve: os romances só aparentemente realistas nos quais se revelaram os segredos eróticos daquelas duquesas e condessas. Aí Balzac mentiu; era, na vida, um grande mentiroso. Mas a mentira é a outra face do seu gênio inventivo; e nem sempre Balzac mentiu quando falava com admiração de aristocratas de *panache*. Havia no romancista da burguesia uma forte saudade de épocas passadas, um torysmo pré-romântico à maneira de Walter Scott, seu primeiro modelo, em cujo estilo escreveu *Les Chouans*. Mas Scott era um épico romântico em prosa clássica, e Balzac um dramaturgo clássico em romances realistas.

O romantismo de Balzac é inegável: mas é um romantismo especial, já perto da fronteira do realismo, como o de E. T. A. Hoffmann, Manzoni e Cooper, três objetos da sua admiração literária, três descobridores de mundos novos. O romantismo de todos eles é fuga de uma realidade insuportável; outros mundos lhes pareciam mais "românticos"; e não havia mal em descrever esses mundos novos com o realismo aprendido nos romancistas ingleses. Balzac não pôde aprender muito nos ingleses; o seu próprio mundo já era mais avançado do que o de Fielding ou Scott. O inglês ao qual o romancista de Paris se aproxima é o romancista de Londres: Dickens. Neste e naquele há o barulho e o turbilhão da grande cidade, cheia de gente. Mas em Dickens é uma massa atomizada de indivíduos ridículos, infelizes ou burlescos. Em Balzac, não se trata de massa atomizada, mas de uma sociedade: a *Comédie humaine* é a história de uma sociedade hierarquicamente organizada, sendo elementos e critérios de organização: as tradições, o dinheiro e as paixões. Tudo isso Balzac vê claramente com o olho do sociólogo e com o olho do visionário que Béguin lhe descobriu.

Sua força visionária só tem um limite: ignora a Natureza. É escritor exclusivamente urbano. Esta "urbanidade" produz até certa aridez: os personagens estão solidamente integrados na rede das relações sociais; mas não dependem do ambiente, fielmente descrito, das velhas ruas e ruazinhas do centro de Paris. Há uma discrepância sensível entre Balzac, analista da sociedade, e Balzac, romancista da cidade. O motivo dessa discrepância encontra-se no seu método novelístico.

Balzac tem um método cuidadosamente elaborado – isso o distingue de Dickens – para dominar aquele turbilhão urbano. Dickens escreve reportagens, integrando-as até formarem histórias de tamanho considerável. Os romances de Balzac são, em geral, muito mais curtos: ele tem uma visão global da sociedade burguesa, decompondo essa visão até resultarem monografias de tamanho reduzido, mas dizendo tudo sobre certo bairro, certa profissão, certa classe. Balzac é um classificador, "o Linné da burguesia". A própria composição da *Comédie humaine* explica-se assim: depois de ter escrito certo número de romances, Balzac reuniu-os conforme um sistema de estática sociológica, e começou a escrever mais romances "sociais" para ocupar os lugares ainda vazios do esquema. À estática juntou-se a dinâmica: da província para Paris há um movimento contínuo no sentido de industrialização e aburguesamento; e na própria Paris esse movimento continua, como descida de classes decadentes e ascensão de elementos novos. O meio para simbolizar esse movimento social é a volta de certos personagens, aparecendo em vários romances em lugares diferentes da hierarquia social. Eis o cimento da construção literária da *Comédie humaine*. Quer dizer, os personagens de Balzac, além de serem caracteres humanos, são tipos sociais, representando categorias inteiras da sociedade. Esse processo é o do teatro clássico francês, sobretudo da comédia de Molière. Com efeito, Balzac é um grande dramaturgo. O tamanho reduzido da maior parte dos seus romances é conseqüência da composição rigorosamente dramática. Mais uma vez é preciso salientar que Balzac, com todo o seu romantismo inato, não é absolutamente romântico. Nada do teatro de Hugo ou de Musset; nada de shakespeariano. Balzac é econômico quanto aos recursos estilísticos; chegou a parecer mau estilista aos espíritos românticos; ignorando a natureza, só se dedica à "la cour et la ville", como os dramaturgos do século XVII; neles aprendeu o mecanismo, a construção

quase mecânica do jogo das paixões diante de uma decoração imutável que está sempre presente sem tomar parte nos acontecimentos. Daí Balzac, descrevendo tantas coisas pitorescas, não é pitoresco; menos nos seus tipos apaixonados. Não dispõe da economia psicológica de Molière, que fez de Harpagon, Tartuffe, Alceste homens completos com uma paixão dominante no centro; o velho Grandet, Cousin Pons, Cousine Bette, Balthazar Claes, na *Recherche de l'Absolu*, são monstros monomaníacos, desumanos; ninguém teria a coragem de rir deles. Antes inspiram a mistura de "terreur et pitié" que a dramaturgia aristotélica exigia. Realizam a "catarse" de Balzac; a sua vingança contra a sociedade que não o admitiu, embora sendo ele o seu Homero. Pois é, novamente, pelo valor da quantidade que Balzac excede os limites do teatro clássico. No dizer de Taine: "Avec Shakespeare et Saint-Simon, Balzac est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine."

Balzac sabia tudo: das duquesas e dos negócios. Mas assim como só sonhava de duquesas, assim ficaram-lhe fechados os escritórios dos grandes industriais. As suas próprias empresas fantásticas acabaram todas em falências. O seu destino comercial tem algo da ascensão rápida e queda profunda do seu César Birotteau; e este é um fabricante de perfumes, quer dizer representante de uma indústria antiga, de luxo, profissão de pequeno-burguês francês a serviço de gente do "ancien régime". O próprio Balzac era burguês; mas pertencia à burguesia antiga, pré-capitalista; enquanto era romântico, revela-se antes como pré-romântico, descobrindo novos ambientes e reagindo com o pessimismo de um realista por desilusão. A mais completa das suas obras é *Cousine Bette*; a melhor realizada é *La Recherche de l'Absolu*; os seus estudos mais profundos são *Père Goriot* e *Eugénie Grandet*. Mas a sua maior obra talvez seja *Illusions perdues*: aí, o literato Lucien de Rubempré ocupa, dentro da sociedade, o único lugar que lhe deixaram, o de boêmio, corrompido pelo jornalismo. Há nisso um elemento autobiográfico, apresentado sem romantismo nem sentimentalismo, com a frieza do sociólogo, ou, se quiserem, com o cinismo de um comerciante em literatura; ou então, com o realismo psicológico de um *moraliste* do século XVII, não admitindo outros motivos dos atos humanos senão o egoísmo interessado e paixões mais ou menos dissimuladas. É o pessimismo psicológico dos grandes *moralistes* franceses e do classicismo em geral. Balzac é o

Maquiavel da burguesia, analisando-lhe e resumindo-lhe o comportamento. Deste modo, o grande realista, acreditando na permanência dos maus instintos na natureza humana, torna-se fatalmente reacionário. É verdade que a ideologia político-religiosa de Balzac não é de construção tão sólida como os seus romances; o seu monarquismo é tão duvidoso como o seu catolicismo. Por isso não é um De Maistre, dando lições à "Cidade"; mas é o historiador fidedigno de sua "Cidade", do mundo da *Comédie humaine*; e aquela ideologia só lhe serve de critério para classificar os fenômenos e pôr em ordem novelística o caos. O reacionário Balzac, criando a literatura moderna: eis o paradoxo ideológico da sua obra, iluminando o conflito entre os ideais liberais e individualistas do século XVIII e as necessidades econômicas e utilitárias do século XIX; talvez só o reacionário, observando de fora os fatos, fosse capaz de descobrir e admitir aquele conflito. Depois de 1830, a burguesia vitoriosa traiu os ideais do liberalismo; e Balzac o denunciou. Depois de 1848, o medo da revolução proletária levou os burgueses à reação aberta; então chegara a hora de Balzac, o único entre a geração romântica que nunca aderira ao "romantismo social", ficando fiel às idéias monárquicas e religiosas do romantismo de 1820. O realismo de Balzac é de 1860, de 1870; será continuado por Flaubert, por Zola. A posição ideológica de Balzac é de 1850; já é pós-romantismo.

O resultado de 1848 foi a aliança tácita entre os poderes feudais – aristocracia latifundiária e Igreja – e a grande burguesia, assustada pelas revoltas proletárias. As vítimas foram os intelectuais – os românticos desiludidos ou exilados, enquanto não viraram conformistas, como Sainte-Beuve e Mérimée – e a burguesia tradicional, pré-capitalista, à qual Balzac pertencera; esta foi sacrificada em toda a parte; na França pela ditadura cesariana de Napoleão III que se deu ares de socialista; na Alemanha pelo Estado policial, que oprimiu o liberalismo político, concedendo, porém, plena liberdade econômica. Em conseqüência, os intelectuais tomam a palavra pela burguesia pré-capitalista, enaltecendo-lhe as virtudes: estes não são especuladores, nem em política nem nos negócios! Surgiu uma literatura que é conservadora, mas não reacionária. O seu meio preferido de expressão é o teatro, que permite a representação das contradições dialéticas da posição burguesa, assim como Balzac as tinha representado pela construção dramática dos seus romances. O instrumento dramatúrgico, embora em nível

infinitamente inferior dessa representação já estava pronto: na França, a técnica teatral de Scribe; na Alemanha, o teatro tendencioso de Gutzkow.

Augier[8] é o herdeiro de Scribe; apenas substituiu o "l'art pour l'art" das complicações engenhosas pela *thèse*: contra a tentação perigosa pelas mulheres à maneira da Marneffe, de Balzac; contra as ambições desmesuradas de um Rastignac ou Rubempré; contra as ligações com a aristocracia arruinada; contra o culto excessivo do dinheiro. Augier defendeu o ideal supremo da burguesia tradicionalista francesa, a família, o lar, a honestidade pessoal e comercial; não era reacionário, antes ao contrário, um voltairiano e advogado dos princípios moderados de 1789, inimigo dos padres e sobretudo dos jesuítas, relaxados em matéria de conduta moral. As suas "teses", honestas e justas, são perfeitamente razoáveis, e a demonstração cênica, bastante hábil, é convincente. Convence menos pela sugestão dramática do que pela habilidade cênica. Prepara o caminho ao *vaudeville* burguês de Sardou. As suas tentações não perturbam, porque são apresentadas sem um mínimo de poesia. "Como esse Augier é um sujeito antipoético!", disse Flaubert; e a mesma objeção atinge todas as tentativas de basear a crítica social no teatro nos conceitos da moral burguesa. "Antipoeta!", eis o insulto que a geração de 1898 lançou contra o Augier do teatro espanhol, Echegaray[9], dominador de todos os efeitos cênicos, com aparências românticas que aprendera em Calderón. A eloqüência patética, que ele considerava como tradição nacional, prejudicava-o tanto como a mania dos efeitos retumbantes do teatro de *boulevard*. Contudo, Echegaray é melhor do que a sua fama. As suas teses são defendidas com muito

---

8 Émile Augier, 1820-1889.
Le gendre de M. Poirier (1854); *Les lionnes pauvres* (1858); *Les effrontés* (1861): *Le fils de Giboyer* (1863); *Maître Guérin* (1864); *Lions et Renards* (1869); *Les Fourchambault* (1879).
H. Gaillard: *Émile Augier et la comédie sociale.* Paris, 1910.

9 José Echegaray, 1833-1916.
El puño de la espada (1875); *Ó locura ó santidad* (1877); *El gran Galeoto* (1881); *El hijo de don Juan* (1892).
H. de Curzon: *Le théâtre de José Echegaray; Étude analytique,* Paris, 1912.
E. Mérimée: "José Echegaray et son oeuvre dramatique". (In: *Bulletin Hispanique,* XVIII, 1916.)

mais paixão do que as de Augier. A tragédia do idealista – em *Ó Loucura ó Santidad* – não apenas retoma a tradição quixotesca; também antecipa teses de Ibsen – as extremas possibilidades do teatro burguês.

Mas Echegaray não é um contemporâneo legítimo de Ibsen: Augier também só forneceu ao norueguês certos esquemas cênicos, de efeito infalível. Echegaray e Augier foram antipoéticos porque não viram o fundo permanentemente humano nas variações sociais: Balzac o conheceu como sociólogo, Hebbel como pensador. Por isso Hebbel[10] é o único precursor, digno desse nome, de Ibsen: mas ele também não era poeta. Hebbel é uma das expressões mais poderosas do século da prosa: era pensador, e chegou no entanto a resultados tão permanentes como, em geral, só a alta poesia atinge. A razão pode estar no conservantismo de Hebbel, na sua atenção aos elementos permanentes da natureza humana e da ordem do Universo. Mas esse conservantismo num rebento do proletariado rural era produto da desilusão efêmera de 1848. Hebbel também é conservador pelo seu primitivismo de um filho das camadas menos cultivadas. Era autodidata paupérrimo, proletário perturbado pela revolução industrial e pelas tendências avançadas dos intelectuais que o receberam como confrade em Hamburgo. Começou a escrever no estilo duro e abrupto do novo "Sturm und Drang" pré-romântico dos Grabbe e Büchner: em *Judith*, *Genoveva*, *Herodes und Mariamne*, ocuparam-no "casos anormais", sobretudo de sexualidade perturbada em conflito com as convenções rígidas do ambiente; mas são sempre convenções de uma civilização decadente, do Oriente antigo antes da invasão do helenismo, do mundo germânico pouco depois da cristianização, da civilização

---

10 Friedrich Hebbel, 1813-1863.
Judith (1840); *Gedichte* (1842); *Genoveva* (1843); *Maria Magdalene* (1846); *Neue Gedichte* (1848); *Herodes und Mariamne* (1850); *Agnes Bernauer* (1852); *Gyges und sein Ring* (1856); *Die Nibelungen* (1862); *Tagebuecher* (1885/1887).
O. Walzel: *Hebbel und seine Dramen.* Leipzig, 1919.
E. A. Georgy: *Die Tragödien Friedrich Hebbels.* Leipzig, 1922.
A. Scheunert: *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Aesthetik Friedrich Hebbels.* Leipzig, 1930.
E. Purdie: *Friedrich Hebbel, a Study of His Life and Work.* London, 1932.
P. G. Graham: *The Relation of History to Drama in the Works of Friedrich Hebbel.* Northampton, 1934.

greco-romana antes do advento do cristianismo. Os heróis dessas tragédias são homens fortes, "super-homens", que caem no entanto porque chegaram antes do tempo; a convenção é mais forte do que eles; e nisso já se revela o espírito sociológico da época e a filosofia trágica do próprio Hebbel. A obra-prima, *Maria Magdalene*, retoma mais uma vez um motivo do "Sturm und Drang": a moça que foi seduzida e se suicida. Mas o verdadeiro herói dessa primeira tragédia burguesa do século XIX é o pai da moça, o Meister Anton, representante das convenções mais rígidas da pequena-burguesia alemã, verdadeiro "super-homem" de um pequeno mundo também já decadente sob o impacto de uma transição social. "Já não compreendo o mundo", são as suas últimas palavras, revelando a perplexidade do próprio dramaturgo.

Hebbel não era poeta. Escolheu péssimos modelos: na poesia lírica, que era o seu amor infeliz, o seco Uhland; na técnica dramatúrgica, o hábil e superficial Gutzkow. Pelo menos, o primeiro forneceu-lhe os meios de expressão direta e sem ênfase; e o outro, as normas de composição coerente. Hebbel é o dramaturgo mais lógico, ligando da maneira mais implacável os acontecimentos aos caracteres: quase sugere o fatalismo. "Aquilo de que o homem é capaz de se tornar, isto ele já é perante Deus." O deus de Hebbel, porém, é a História, não no sentido de Hegel, mas no sentido sociológico, como peso das tradições e convenções que se opõem à vontade do indivíduo. E Hebbel chegou a apreciar a tradição como fator positivo, superior ao arbítrio individualista. Depois da desilusão de 1848 escreveu a tragédia *Agnes Bernauer*: os dramaturgos que tinham tratado esse episódio da história medieval, tomaram todos o partido do príncipe bávaro, revoltando-se contra o pai que lhe mandou assassinar a amante burguesa; Hebbel, porém, aprova a "raison d'État" do velho duque que sacrifica a felicidade do filho aos interesses da coletividade. Em *Gyges und sein Ring* (*Gyges e seu anel*) voltam os problemas sexuais; mas desta vez a convenção do pudor tem razão contra as arbitrárias idéias de Gyges que quer reformar os costumes e leis, pois "não é bom tocar no sono do mundo". Contudo, Hebbel não pretende defender coisas obsoletas nem se opor às mudanças históricas; mas não o indivíduo, só o Tempo pode decidir disso. Os heróis da poderosa trilogia *Die Nibelungen* caem, porque o tempo do paganismo germânico já passou. Em Hebbel vive um resto do hegelianismo, da idéia da "missão" especial de cada povo e de cada época.

Entre os contemporâneos de Hebbel há só um outro adepto do pensamento "pan-trágico": é o húngaro Madách[11], cuja *Tragédia do Homem* acompanha o primeiro homem, Adão, através de suas reencarnações, em diversas épocas históricas. É uma grande peça épico-dramática e, embora inspirada em duras experiências pessoais, uma das obras representativas do pessimismo do século.

Aos epígonos da tragédia clássica faltava a força para resolver o problema de Hebbel: não sabiam encontrar o caminho para o realismo. Eis a tragédia pessoal de Otto Ludwig[12], perdendo a vida inteira com experiências. Detestava o idealismo "falso" de Schiller, contra o qual lançava as críticas mais ásperas e, em parte, certas; mas discordou também de Hebbel, por este introduzir nos acontecimentos dramáticos idéias filosóficas, alheias à vida. O ideal de Ludwig era o realismo fidelíssimo, sem tendência alguma; em Shakespeare acreditava encontrar esse "realismo sem idéias". Ludwig saiu do epigonismo só como novelista regional de sua província, da Turíngia: *Zwischen Himmel und Erde* (*Entre o Céu e a Terra*) é uma das melhores novelas em língua alemã, monumento do antigo artesanato.

O teatro de Hebbel e Otto Ludwig deixou os contemporâneos tão perplexos como um crítico marxista está perplexo diante da ideologia reacionária do realista Balzac. Estavam acostumados a pensar em termos políticos, a distinguir nitidamente entre conservadores e liberais; em Hebbel e Ludwig encontraram dois liberais, cuja obra revelou tendências conservadoras. A crítica do século XIX não sabia explicar essa situação; só o crítico socialista Franz Mehring reconheceu em Hebbel e Ludwig os representantes da pequena-burguesia intelectual, assustada pela proletarização e

---

11 Imre Madách, 1823-1864.
A Tragédia do Homem (1861).
G. Vojnovich: *Imre Madách e a Tragédia do Homem.* Budapest, 1914.
B. Alexander: *Imre Madách.* Budapest, 1923.

12 Otto Ludwig, 1813-1865.
Der Erbförster (1850); *Die Makkabäer* (1853); *Zwischen Himmel und Erde* (1856).
A. Stern: *Otto Ludwig, ein Dichterleben,* 2ª ed. Leipzig, 1906.
L. Mis: *Les ouevres dramatiques d'Otto Ludwig.* 2 vols. Lille, 1929.
H. Schoenweg: *Otto Ludwigs' Kunstschaffen und Kunstdenken.* Koeln, 1941.

pelo capitalismo moderno, desconfiado e pessimista em face da decepção de 1848. O liberalismo estava disposto a fazer concessões à reação política para conservar o nível material e intelectual da vida. O liberalismo econômico que os governos reacionários de 1850 concederam, tornou possível um "compromisso": o partido nacional-liberal, o maior apoio de Bismarck na obra da unificação da Alemanha, era liberal e prussiano ao mesmo tempo. A expressão desse "compromisso" é Gustav Freytag[13], no seu tempo um dos autores mais lidos, e não sem certa razão: seco, profundamente antipoético, mas sólido. Na época da pior reação política ousou glorificar, na bem construída comédia *Die Journalisten* (*Os Jornalistas*), o jornalismo, as eleições livres, o regime parlamentar: era um liberal. Ao mesmo tempo, esse professor universitário da literatura alemã era fortemente nacionalista, de tendências prussianas. No romance *Soll und Haben* (*Débito e Crédito*) lido e famoso também no estrangeiro, defendeu a burguesia comercial como fundamento sólido da evolução nacional: foi o primeiro romance alemão em que se fala de negócios e dinheiro, obra de um Balzac menor. Depois da unificação de 1870, Freytag tentou até um plano zolaesco: *Die Ahnen* (*Os Antepassados*), ciclo de oito romances históricos, representando a evolução da nação alemã, dos tempos pagãos até a época contemporânea; a burguesia tinha conquistado o seu lugar ao lado dos *junkers*, orgulhosos da sua árvore genealógica.

Este equilíbrio precário entre forças antagônicas é um traço permanente da história alemã do século XIX: a classe média, gozando de liberdade econômica e espiritual, pagando o preço de renunciar ao poder político, que fica nas mãos da aristocracia semifeudal e militarizada. Esse equilíbrio precário também é um fato característico da situação européia, em geral, por volta de 1850. Em face do perigo proletário, que a revolução revelara, a burguesia devia em toda parte renunciar a uma porção dos ideais que a tinham levado à emancipação intelectual e ao poder econô-

13 Gustav Freytag, 1816-1895.
Die Journalisten (1852); *Soll und Haben* (1855); *Die verlorene Handschrift* (1864); *Die Ahnen* (1872/1880).
H. Lindau: *Gustav Freytag,* Leipzig, 1907.

mico. Na França, renunciou à liberdade política, em favor da ditadura de Napoleão III. Na Inglaterra da Rainha Vitória, a burguesia, vitoriosa em 1832, desistiu das reformas "radicais" que pregara, para garantir-se o poder econômico. Realizou-se uma correspondente transição ideológica do cientismo matemático-físico ao cientismo biológico-técnico; o cientismo matemático-físico do século XVIII levara, no terreno político, ao conceito da igualdade, já inadmissível para a burguesia vitoriosa; o cientismo biológico-técnico do século XIX forneceu, pelo darwinismo, os argumentos biológicos para afirmar a liberdade econômica. A figura da transição é Mill[14]: cientista e "radical" no sentido do século XVIII; mas o seu antipassadismo (e anti-historismo) já não é dos enciclopedistas, e sim o do positivismo; Comte o influenciara sensivelmente. O "fato" é o único objeto da sua fé, e nisso ele se encontra com a sua época, que também só acreditava em fatos científicos na teoria e em valores materiais na prática. Contudo, era uma fé: no próprio utilitarismo existem, em forma secularizada, os dogmas do puritanismo, duro contra os outros e contra si mesmo, mas também de uma vontade muito forte e sincera de melhorar a condição do próximo conforme os preceitos do Evangelho. Daí as contradições naquilo a que se chama "espírito vitoriano": liberalismo e até radicalismo político, e subserviência "esnobística" em face das tradições aristocráticas; livre-pensamento teológico, positivismo, darwinismo e agnosticismo, e culto de lábios ao dogma da Igreja anglicana ou das seitas puritanas; propaganda dos "slogans" democráticos no mundo inteiro, e rude imperialismo colonial; opressão implacável do proletariado e acessos temporários de consciência cristã, dos quais Carlyle tinha dado o primeiro exemplo; otimismo da fé no progresso ilimitado, e uma poesia triste, melancólica, de epigonismo consciente. Eis o "espírito da época vitoriana"[15].

Os contemporâneos mal percebiam aquelas contradições; sendo positivistas, estavam acostumados a acreditar só nos "fatos", quer dizer, no sucesso. E o sucesso era imponente: a Inglaterra da Rainha Vitória era o país mais poderoso, mais rico e, pelo menos na aparência, o país mais livre e mais feliz do mundo. Depois das grandes crises econômicas e sociais do

---

14 Cf. "O fim do romantismo", nota 8.

15 G. K. Chesterton: *The Victorian Age in Literature.* 14.ª ed. London, 1938.

fim do século, e quando o poder político do império também já evidenciava as primeiras fendas, o vitorianismo caiu em descrédito absoluto. Por volta de 1920, "vitorianismo" era sinônimo de hipocrisia meio nojenta, meio ridícula. Sobretudo a timidez dos vitorianos em tocar em questões sexuais era insuportável para a mocidade da época do *fox-trot* e do *short*; e no combate contra o liberalismo, falso porque anti-social, surgiram as denúncias dos socialistas. Naquela época de Lytton Strachey, em que o espírito radical e zombador do século XVIII voltou, explicaram a hipocrisia vitoriana como "compromisso vitoriano", compromisso de vários aspectos: entre o liberalismo retórico e esnobismo pseudo-aristocrático da burguesia; entre utilitarismo puritano dos homens de negócios e poesia pseudo-romântica dos intelectuais, vivendo à margem da vida em irresponsabilidade comodíssima. O surto do totalitarismo político e cultural, nos anos antes e durante a Segunda Guerra Mundial levou, porém, a uma revisão, pelo menos parcial, daqueles julgamentos duros. Voltou-se a apreciar as vantagens da tolerância, da estabilidade econômica, enfim, do liberalismo. E dessa mudança de opinião aproveitar-se-á, com certeza, a memória do mais típico de todos os vitorianos, de Macaulay.

Dizem que as obras de Macaulay[16] se encontravam, nas casas dos ingleses típicos, ao lado da Bíblia e de Shakespeare. Ninguém encarnava tão bem todos os ideais e aspirações do inglês médio do século XIX: fé no progresso e respeito pelo grande passado histórico, entusiasmo pela liberdade e consciência da grande missão religiosa dos anglo-saxões na Terra, cultura espantosa, enciclopédica, e talento de divulgá-la da maneira mais convincente e mais agradável. A *History of England from the Accesion of James II* formou a consciência política de gerações inteiras de ingleses: escrita do ponto de vista de um *whig* da "Revolução Gloriosa" de 1688,

16 Thomas Babington Macaulay, 1800-1859.
Critical and Historical Essays, contributed to the Edimburg Review (1843); *History of England from the Accession of James II* (1848/1861).
G. O. Thevelyan: *The Life and Letters of Lord Macaulay.* 7.ª ed. 2 vols. London, 1932.
A. Bryant: *Macaulay.* London, 1932.
R. C. Beatty: *Lord Macaulay, Victorian Liberal.* London, 1938.

ligando-a diretamente à Reforma parlamentar de 1832; e tudo está perfeito nesse melhor dos mundos liberais, sobretudo quando narrado com todos os recursos de um grande orador parlamentar que lera muito Walter Scott. Os *Essays* de Macaulay tornaram-se ainda mais populares, porque o caráter fragmentário da obra facilitava a leitura. As frases felizes de Macaulay, as famosas "Macaulay flowers", transformaram-se imediatamente em citações proverbiais. Ao puritano das classes médias agradaram as palavras, em *Southey's Edition of the Pilgrim's Progress*, sobre "a única obra literária de todos os tempos com respeito à qual os intelectuais tinham que aceitar, enfim, a opinião dos leitores populares"; e os intelectuais consolaram-se com os ataques contra o "cant" inglês, em *Moore's Life of Byron*. Os utilitaristas decoraram a frase lapidar sobre Lord Bacon: "An acre in Middlesex is better than a principality in Utopia"; os patriotas assustaram-se, lendo em *Ranke's History of the Popes*, que a Igreja Romana, após ter desafiado as tempestades de todos os séculos, "provavelmente ainda ficará em pé quando, num século futuro, um viajante melancólico desenhará as ruínas da Tower Bridge"; mas que tenham paciência, e ouvirão que, "quando o último navio de guerra inglês se terá afundado ao lado dos últimos rochedos cretáceos desta ilha, ainda ficará um monumento imperecível da nossa raça: a literatura inglesa". O próprio Macaulay parecia o pontífice máximo dessa grande tradição literária; e atrás da figura de mestre-escola meio sublime, meio ridícula, do doutor Johnson, em *Croker's Edition of Boswell's Life of Johnson*, surgiu a figura do mestre-escola maior, o "doutor Macaulay", "praeceptor Angliae".

Macaulay é um ótimo objeto para iconoclastas. Da sua poesia, exercícios de escola, já não vale a pena de falar. Nos *Essays* reparam-se, ao lado de frutos de leituras imensas, certos erros e ignorâncias pavorosas, sobretudo com respeito a coisas não-inglesas: resultado do orgulho tipicamente insular. As famosas "flowers" são, no fundo, lugares-comuns brilhantes, bem apresentados, mas nem sempre com sentido exato. Enfim, o liberalismo de Macaulay está sujeito a todas as dúvidas: nos primeiros anos da sua carreira parlamentar lutou galhardamente em favor de reformas radicais; mas quando as reivindicações da burguesia estavam satisfeitas, transformou-se em campeão do "finalismo", do fim das modificações porque tudo já estaria perfeito. A sua história da Inglaterra moderna não é

obra de um historiógrafo, e sim de um homem de partido, identificando anacronicamente os *whigs* de 1688 e os liberais de 1832. Inconscientemente, Macaulay falsificou a História, porque não tinha nenhuma filosofia da História. O seu horizonte era o de um inglês médio e satisfeito; por isso agradou tanto a todos os ingleses médios e satisfeitos.

Haverá, porém, revisão parcial do processo. Chesterton já apontou, como uma das contradições intrínsecas de Macaulay, o entusiasmo scottiano desse progressista e antipassadista pela História, que ele sabia apresentar cheia de colorido romântico. Os *Essays* constituem, na verdade, um manual da melhor civilização inglesa, sobretudo do século XVIII; e as ligeiras deformações anacrônicas decorrem mesmo da capacidade máxima de Macaulay: da sua arte de narrar. Os ensaios sobre *Lord Clive* e *Warren Hastings* são novelas inesquecíveis, obras-primas de um romancista nato.

Se Macaulay se tornasse romancista, talvez estivesse dignamente ao lado dos famosos narradores vitorianos. Mas a perda não é muito grande. Já temos o Macaulay do romance, o representante máximo do "compromisso vitoriano" no gênero vitoriano: o próprio Thackeray.

A Thackeray[17] não faltava muito para colocar-se entre os grandes escritores da literatura universal: poucos reuniram, como ele, o espírito específico de uma nação e de uma época e um espírito livre, aberto aos problemas permanentes e aos problemas novos. Os defeitos que o afrouxaram são os de Macaulay: o moralismo e o caráter livresco do seu

17 William Makepeace Thackeray, 1811-1863.
The Book of Snobs (1846/1847); *Vanity Fair* (1847/1848); *The History of Pendennis* (1848/1850); *The History of Henry Esmond* (1852); *The Newcomes* (1853/1855); *The Virginians* (1857/1859).
L. Melville; *William Makepeace Thackeray.* 2.ª ed. 2 vols. London, 1927.
R. Las Vergnas: *William Makepeace Thackeray, l'homme, le penseur, le romancier.* Paris, 1932.
M. Elwin: *Thackeray. A Personality.* London, 1932.
J. W. Dodds: *Thackeray; a Critical Portrait.* Oxford, 1941.
L. Stenson: *The Showman of "Vanity Fair". The Life of William Makepeace Thackeray.* New York, 1947.
J. Y. T. Greig: *Thackeray. A Reconsideration.* Oxford, 1950.
G. Tillotson: *Thackeray, the Novelist.* Cambridge, 1954.
G. N. Ray: *Thackeray.* 2 vols. London, 1955/1956.

talento. No início, tinha ambições subversivas de um homem formado pela literatura do século XVIII: aborreceram-no o medievalismo à maneira de Walter Scott e o falso aristocratismo de Disraeli. A sua paródia de *Ivanhoe* é de mordacidade terrível; e contra o costume do inglês médio de se curvar perante a aristocracia, imitando-lhe com lealdade ridícula todos os hábitos, Thackeray lançou *The Book of Snobs*, inventando o termo e imortalizando o tipo. Continuando assim, Thackeray ter-se-ia tornado o escritor mais subversivo da sua época, inimigo perigoso do "compromisso vitoriano". Mas não pôde continuar assim porque era filho da "upper middle class", o que lhe limitava o radicalismo das convicções teóricas, e porque a permanente pecúnia econômica lhe limitava as experiências vitais. Foi um crítico sério da vida; mas não disse tudo o que a sua crítica lhe teria inspirado, para não entrar em choque com as hipocrisias de sua época. No prefácio de *Pendennis* chegou a queixar-se por não ter a liberdade de exprimir-se, de Fielding. Mas conformou-se. O retrato conhecido de Thackeray mostra um senhor inglês, de barbas brancas, sentado numa poltrana, em meio de muitos livros; quase um lorde e *scholar*. Na verdade, Thackeray era jornalista que tinha que trabalhar duro e escrever demais para ganhar a vida. Mas realizou de maneira perfeita a "mimicry" aristocrática da burguesia vitoriana; afinal, só pôde descobrir o esnobe quem era ele mesmo um pouco de esnobe. O esnobe Thackeray, armado de espírito analítico, descobriu a raiz do esnobismo: a vontade de subir na hierarquia social. Levando essa descoberta, em *Vanity Fair*, até as últimas conseqüências, Thackeray inventou a história de Becky Sharps que poderia ser verdade: Becky, conquistando por todos os meios uma posição social. *Vanity Fair* é uma obra-prima, digna de Balzac; uma galeria shakespeariana ou antes molièriana de caracteres num vasto panorama, brilhantemente construído, da sociedade inglesa de 1820. Em *Vanity Fair*, assim como nas grandes obras de Balzac, os caracteres, tipos da alta comédia, são criaturas do ambiente social, bonecos do destino, como da predestinação dos puritanos. Para essa "vanity fair" da sociedade moderna, Thackeray encontrou o título tão significativo, num livro puritano, no *Pilgrim's Progress*, de Bunyan; os personagens também parecem bonecos, porque dependendo da vontade soberana do romancista-moralista que os guia, comentando-lhes constantemente todos os passos. Nisso, Thackeray

não é "moderno", pertence à época antes de Balzac. E a mistura menos agradável de sátira e sentimentalismo também pertence a uma época passada, ao século XVIII dos Fielding e Sterne que eram os seus modelos literários. Neles aprendeu o fino estilo coloquial que o distingue de todos os outros romancistas ingleses da sua época. E Thackeray escreveu mais uma obra-prima quando se internou no século XVIII: *The History of Henry Esmond*, romance histórico e romance social ao mesmo tempo. Assim como havia em Macaulay um gênio "manqué" de romancista, havia em Thackeray um gênio "manqué" de historiador, conforme a sua própria expressão: "I would have history familiar rather than heroic; and think that Mr. Hogarth and Mr. Fielding will give our children a much better idea of the manners of the present age in England than the *Court Gazette* and the newspapers which we get thence." Isso está em *Henry Esmond* e refere-se ao século XVIII: *Pendennis* é "history familiar" de homens fracos e triviais como os encontramos todos os dias, vistos pelos olhos de um humorista, quer dizer, neste caso, de um satírico que perdoou aos homens porque são tão fracos e lamentáveis. Thackeray pertence à "literatura da desilusão", típica dos anos de 1850; é um realista, tendo diante dos olhos o vasto panorama da cidade de Londres, da sociedade inglesa, do Império britânico. Nada vê de grandioso neste panorama grandioso; só misérias morais e intelectuais; mas o realismo de Thackeray cria contornos firmes; os seus personagens tornam-se inesquecíveis, mais representativos da época vitoriana do que os personagens da *Court Gazette* e dos "newspapers". São criações de um artista.

O artista Thackeray era, ele mesmo, jornalista, e jornalista vitoriano, prisioneiro do gosto do seu público. Só assim se explica a sua timidez quanto ao grande tabu dos vitorianos, a sexualidade, e o afrouxamento do seu radicalismo de intelectual, virando cada vez mais moderado. Enfim, começou a evitar a apresentação de personagens maus; e com isso a sua sátira e crítica social perderam a razão de ser. *The Newcomes* e *The Virginians*, continuando respectivamente a ação de *Pendennis* e *Henry Esmond*, já são apenas bons romances. Mas sempre Thackeray conservou o espírito cáustico e um "je ne sais quoi" de tristeza dissimulada; lendo-o, pensa-se às vezes em seus contemporâneos: em Flaubert, Turgeniev e Machado de Assis.

Com exceção de *Vanity Fair*, a sátira de Thackeray parecerá ao leitor moderno mais inofensiva do que realmente era; a dissimulação deve-se, em parte, ao humorismo humanístico, tipo século XVIII inglês, em parte à consideração ao público. Essa consideração foi obrigatória como uma lei, produzindo equívocos curiosos. Pois muitos vitorianos eram, na realidade, muito diferentes da impressão que criaram a seu respeito. Assim, o sublime Tennyson revela-se, nas suas cartas íntimas, como humorista de espírito mordaz, veia que não ousou manifestar na poesia para não pôr em perigo sua fama de vate inspirado. Há os conhecidos distúrbios sexuais na vida de Carlyle; há o caso da esposa repudiada, na vida de Dickens; há uma "chronique scandaleuse" atrás dos bastidores vitorianos – o comentário encontra-se na curiosa correspondência de Edward Fitzgerald[18], mais um espírito mordaz que sabia dissimular, facilitando-se a vida de *scholar* independente pela retirada completa da vida pública; o primeiro e talvez o maior dos poetas da "tour d'ivoire". "Poeta" só se diz "cum grano salis", porque as poesias originais de Fitzgerald têm pouca importância; importantes são as suas traduções, as de Calderón, depois e sobretudo a tradução dos *Rubaiyat*, 110 quadras do persa Omar Khayyam, poeta e astrônomo do século XII. Omar Khayyam fez versos à maneira de uma tradição antiga na literatura persa: aparentou um credo místico, em parte seriamente, em parte para poder alegar um sentido alegórico nas suas canções de vinho; com efeito, parece ter sido grande bebedor, amigo das flores e das moças. O vinho era o seu narcótico para agüentar melhor o outro credo seu, o de um místico ateu, epicureu, acreditando na destruição definitiva de corpo e alma do homem, no Nada absoluto depois da morte. Certos críticos, sobretudo franceses, denunciaram com violência as liberdades ilícitas do tradutor infiel ou ignorante, que Fitzgerald teria sido, ao passo que Tennyson julgou: "The best translation ever made." São dois equívocos iguais. Os *Rubaiyat* persas não passam de uma oportunidade para

---

18 Edward Fitzgerald, 1809-1883.
Six Dramas of Calderón (1853); *The "Rubaiyat" of Omar Khayyam* (1859, 1868).
H. Jackson: *Edward Fitzgerald and Omar Khayyam.* London, 1899.
A. C. Benson: *Edward Fitzgerald.* London, 1905.
A. M. Terhune: *The Life of Edward Fitzgerald.* New Haven, 1947.
P. de Polnay: *Into an Old Room. The Paradox of Edward Fitzgerald.* London, 1950.

permitir a Fitzgerald fazer versos heréticos; e nem esta última palavra dá explicação perfeita do caso, porque os disfarces fantásticos são uma moda geral da poesia vitoriana. Assim como Tennyson se fantasiou de autor de "chansons de geste", Rossetti de poeta trecentista e Morris de chauceriano, assim Fitzgerald apresentou-se como poeta persa. Assim, já não sentiu medo de revelar o seu crédito céptico: não chorou sobre dúvidas religiosas, como Tennyson em *In Memoriam*, mas sorriu francamente de "this sorry Scheme of Things". O seu "Carpe diem!" persa era niilista, mas alegre:

> "Ah, make the most of what we yet may spend.
> Before we too into the Dust descend;
> Dust into Dust, and under Dust, to lie,
> Sans Wine, sans Song, sans Singer, and – sans End!"

Fitzgerald era um pessimista vitoriano, mas *sui generis*: modelando e remodelando seus versos à maneira de um parnasiano, transformando o agnosticismo positivista da sua época em doce música romântica, transfigurando "one moment in annihilation's waste" em obra de arte dura como bronze. Terá sido por isso que os vitorianos hipócritas suportaram e até saudaram essa "Bíblia da Incredulidade"? Os *Rubaiyat* de Fitzgerald, revelando maior vitalidade do que os *Essays* de Macaulay, continuam, ao lado da outra Bíblia e de Shakespeare, o livro mais divulgado e mais lido em língua inglesa. Porque exprimem um aspecto permanente do sentimento humano acerca da vida e do mundo.

Cepticismo e malícia secreta, eis o resultado da anglicização vitoriana do poeta exótico. Cepticismo e malícia muito intensa, eis o resultado da anglicização de outro poeta exótico, quase contemporâneo de Fitzgerald e dos grandes vitorianos, com pequeno atraso cronológico justificado pela distância geográfica e as dificuldades do intercâmbio intelectual. Mas Machado de Assis[19], o maior escritor da literatura bra-

---

19 Joaquim Maria Machado de Assis, 1839-1908.
Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881); *Papéis Avulsos* (1882); *Histórias sem Data* (1884); *Quinquas Borba* (1891); *Várias Histórias* (1895); *Páginas Recolhidas* (1899); *Dom Casmurro* (1900); *Esaú e Jacó* (1904); *Memorial de Aires* (1908.)

sileira, não é exótico em relação à Inglaterra, e sim em relação ao Brasil. O caso é enigmático: um mulato de origens proletárias, autodidata, torna-se o escritor mais requintado da sua literatura, espírito cheio de *arrière-pensées*, que exprimiu menos em versos parnasianos do que em romances meio satíricos à maneira de Thackeray. Em Machado de Assis havia várias influências estrangeiras, e são justamente as influências inglesas que o distinguem dos seus patrícios, em geral afrancesados: Swift e Sterne, sobretudo. Mas influências não explicam o gênio. Machado de Assis também tem algo em comum com Jane Austen, que não conhecia, provavelmente. A sua formação talvez fosse mais francesa do que aquelas influências deixam entrever. Dos *moralistes* franceses provém a sua desconfiança extrema com respeito à honestidade dos motivos dos atos humanos – a sua psicologia é, em geral, a de La Rochefoucauld; parece ter conhecido Leopardi – menos o poeta do que o pensador das *Operette morali* – ao qual o ligavam o epicureísmo, no sentido grego da palavra, e o cepticismo niilista em face do universo; leituras de Schopenhauer fortaleceram-lhe a visão negra e quase demoníaca dos homens e das coisas; mas sempre sabia exprimir-se com a urbanidade reservada e irônica de um "homme de lettres" do século XVIII. Tudo isso parece incrível num mulato autodidata do Rio de Janeiro semicolonial da época. Contudo, podem-se alegar, além da particularidade do gênio que resiste à análise,

---

Edição crítica, da Comissão Machado de Assis, Rio de Janeiro, 1960 sgg.
J. M. Graça Aranha: *Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Comentários e notas à correspondência entre estes dois escritores.* Rio de Janeiro, 1923. (2.ª ed. Rio de Janeiro, 1942.)
Aug. Meyer: *Machado de Assis.* Porto Alegre, 1935.
L. M. Pereira: *Machado de Assis.* 2.ª ed. São Paulo, 1939.
Eug. Gomes. *Influência inglesa em Machado de Assis.* Salvador, 1939.
Barreto Filho: *Introdução a Machado de Assis.* Rio de Janeiro, 1947.
Aug. Meyer: *Machado de Assis* (*1935-1958*). Rio de Janeiro, 1958.
Eug. Gomes: *Machado de Assis.* Rio de Janeiro, 1958.
Astrojildo Pereira: *Machado de Assis.* Rio de Janeiro, 1959.
Miécio Tati: *O mundo de Machado de Assis.* Rio de Janeiro, 1961.
Raim. Faoro: *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio.* São Paulo, 1974.

algumas razões de ordem política e econômica: o Império do Brasil de 1880 era semicolônia da Inglaterra vitoriana. Machado de Assis, proletário e "half-breed", alto funcionário e presidente de uma Academia de Letras, é um grande escritor vitoriano. *As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* não têm que recear a comparação com Thackeray; falhas de coerência na composição novelística, que uma crítica de formação francesa apontaria, não são defeitos tão graves em romances de tipo inglês, se bem que em língua portuguesa. O sentido de forma latino do mulato latinizado revelou-se melhor nos contos. "O Alienista", "Noite de Almirante", "Missa do Galo", "O Espelho" são espécimes magníficos de um gênero que esteve, aliás, mal representado na literatura inglesa do século XIX. Há quem goste dos versos de Machado de Assis; mas a sua verdadeira poesia está antes na atmosfera, meio irônica, meio fúnebre, que envolve os berços e os leitos de morte dos seus personagens; até uma crônica sobre o "Velho Senado" acaba com as palavras resignadas e maliciosas: "Se valesse a pena saber o nome do cemitério, iria eu catá-lo, mas não vale; todos os cemitérios se parecem." O humorista céptico "só sabia olhar a vida *sub specie mortis*", e por meio desse "só" ele superou as limitações vitorianas, tornando-se atual para todos os tempos. *Histórias sem Data* chama-se um volume de contos seus, e "sem data" é a sua obra inteira.

A base econômica da literatura vitoriana existia, pelo menos para pequenos grupos, também no Brasil e em toda a parte de onde a City canalizou para Londres e os *middlands* os juros das inversões e empréstimos de capital inglês. A inteligência vitoriana é essencialmente a de *rentiers*, dependendo da estabilidade econômica que as belonaves de Sua Majestade Britânica garantiram. Daí se explica a estabilidade do "compromisso vitoriano"; e quanto mais o impulso inicial da revolução industrial diminuiu e os mercados conquistados no estrangeiro se saturaram, tanto mais se calmaram as dúvidas. A prosperidade inglesa, baseada em economia utilitarista e ciência positivista aplicadas, parecia feita para toda a eternidade, como o dogma de uma Igreja. Por volta de 1850, o Tennyson de *In Memoriam* ainda esteve preocupado com escrúpulos teológicos; vinte anos mais tarde, em *By an Evolutionist*, o

poeta já tenta reconciliar-se com o darwinismo. Darwin[20], agnóstico sem hostilidade contra a religião, domina todos os espíritos, deixando em paz o Céu, explicando de maneira satisfatória os "milagres" da natureza e fornecendo os melhores argumentos científicos em favor da não-intervenção do Estado na vida econômica: é preciso deixar funcionar a seleção natural pelo "struggle for life". O liberalismo inglês parece ter realizado a maior felicidade do maior número possível, versão utilitarista da utopia de Platão; e assim como ali, não há lugar na sociedade vitoriana para as mais inúteis das criaturas, os poetas. A prosa reina soberanamente; Thackeray, "gentleman" idoso da época alegre da Regência, fora poeta em comparação com Trollope, romancista do Parlamento e da Igreja de Gladstone.

É verdade que o darwinismo arrancou aos teólogos o lugar-comum mais querido dos sermões: a sabedoria de Deus que arranjou com tanta engenhosidade as coisas da natureza que tudo serve para qualquer fim útil. Isso já não é possível afirmar depois da eliminação da teologia. Mas o clero anglicano marchava com o tempo; o liberalismo teológico[21] venceu os escrúpulos. O volume *Essay and Reviews*, publicado um ano depois da *Origin of the Species by Means of Natural Selection*, vale por uma vitória. Depois, só os puritanos obscurantistas da Escócia ousarão anatematizar o professor Robertson Smith, porque estudara os vestígios do politeísmo oriental no Velho Testamento. O Oxford Movement está esquecido; Newman vive recluso no Oratório de Birmingham. Os dignitários da Igreja anglicana só se preocupam com negócios administrativos e eleições políticas, levando a vida particular e irresponsável dos poetas vitorianos, mas sem poesia alguma. Eis os ingleses mais ingleses da Inglaterra, os personagens de Trollope.

---

20 Charles Darwin, 1808-1882.
Voyage of a Naturalist round the World (1849); *The Origin of the Species by Means of Natural Selection* (1859); *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871).
G. A. Dorsey: *The Evolution of Charles Darwin*. New York, 1927.

21 Cf. "O fim do romantismo", nota 18.

Trollope[22] parecia e foi protótipo daquele "filisteu" do qual os românticos tinham zombado tanto: funcionário do Departamento dos Correios, modesto, pontualíssimo. Nas horas livres, esse trabalhador infatigável escreveu 46 romances, com o mesmo cuidado com o qual elaborou ofícios e despachos; e resultou uma cópia novelística da Inglaterra vitoriana tão fiel que os contemporâneos se reconheceram nos personagens, chegando a amar Trollope como se ele tivesse criado os seus próprios leitores. Só se indignaram quando a autobiografia revelou o método mecânico-burocrático do romancista: tantas e tantas páginas por dia, sempre o mesmo número, sem consideração das diferenças de assunto. Desde então, Trollope, "realista sem alma", caiu em descrédito, tanto mais que as crises econômicas e sociais da Inglaterra pós-vitoriana, destruindo a antiga prosperidade, fomentaram novo romantismo. Trollope, porém, foi conscientemente anti-romântico. O seu realismo evita os sentimentalismos, as nuanças, os meios-tons, os segredos. Tudo está prosaicamente claro, como na vida de um homem profundamente honesto, capaz de publicar a sua correspondência íntima e a sua contabilidade particular. Trollope parece-se com os grandes comerciantes da City, cujos negócios se estenderam ao globo inteiro e em cuja palavra a gente podia acreditar sem prova escrita.

---

22 Anthony Trollope, 1815-1882.
The Warden (1855); *Barchester Towers* (1857); *Doctor Thorne* (1858); *Castle Richmond* (1860); *Framley Parsonage* (1861); *Orley Farm* (1862); *Rachel Ray* (1863); *The Small House at Allington* (1864); *The Belton Estate* (1866); *The Last Chronicle of Barset* (1867); *The Claverings* (1867); *Phineas Finn, the Irish Member* (1869); *The Vicar of Bullhampton* (1870); *Sir Harry Hotspur of Humblethwaite* (1871); *The Eustace Diamonds* (1873); *The Way we Live Now* (1875); *The Prime Minister* (1876); *The American Senator* (1877); *Is He Ponpenjoy?* (1878); *John Caldigate* (1879); *Cousin Henry* (1879); *The Duke's Children* (1880); *Dr. Wortle's School* (1881); – *An Autobiography* (1883).
T. H. S. Escott: *Anthony Trollope. His Work, Associates and Literary Originals.* London, 1913.
S. B. Nichols: *The Significance of Anthony Trollope.* New York, 1925.
M. Sadleir: *Anthony Trollope; a Commentary.* New York, 1927.
H. Walpole: *Anthony Trollope.* London, 1928.
B. Curtis Browne: *Anthony Trollope.* London, 1950.
A. J. Cockshut: *Anthony Trollope. A Critical Study.* London, 1955.

É porque Trollope é dono absoluto dos seus assuntos. Nele, o método novelístico de Fielding, a onisciência soberana do romancista com respeito ao enredo e aos personagens, chega à plenitude. Na vontade bem vitoriana de ficar fielmente realista e agradar, no entanto, ao público, Trollope dirige as vidas cinzentas e triviais dos seus personagens ao encontro de grandes cenas dramáticas, ligeiramente sensacionais, nas quais se revelam, sem análises psicológicas, os caracteres. Conforme a tradição do romance inglês, de Fielding até Jane Austen, Trollope é mais dramaturgo do que psicólogo.

Os personagens de Trollope não são heróis imponentes; mas vivem indestrutivelmente, como monumentos; e são tão ingleses que têm, para o estrangeiro, algo do encanto do exótico. A série dos romances mais famosos de Trollope, a "Barsetshire Chronicle", com as obras-primas *Barchester Towers* e *The Warden* no centro, trata um ambiente desconhecido fora da ilha: à sombra da catedral medieval de Barchester, no interior da Inglaterra, vive o clero anglicano, bispos e cônegos dignamente casados, funcionários ambiciosos ou "scholars" eruditos e inábeis, cujas esposas influem na nomeação dos dignitários eclesiásticos; intrigas parlamentares, estudos bíblicos e obrigações da vida social em mistura esquisita – os *clergymen* de Trollope são tudo menos sacerdotes. Qualquer leitor de sentimentos religiosos, conquanto não seja inglês, estará desconcertado, até pensando em blasfêmia ou sátira. Mas esta não era a intenção de Trollope. Moralismo e sátira de um Thackeray estão fora das cogitações do seu prosaísmo absoluto, que é o resultado do "compromisso vitoriano", tomado a sério sem hipocrisia alguma: Trollope é honesto, mas não puritano; liberal, mas com temperamento de conservador; aceitando os resultados da ciência moderna, sem abandonar de todo a tradição religiosa. Trollope era cristão sem entusiasmo nem fanatismo. A Igreja interessava-o como grande e velha instituição social; e não era o único dos seus interesses sociológicos. Outra instituição assim era o Parlamento, ao qual dedicou uma série de romances políticos, também sem tendência; Trollope era conservador por temperamento e liberal por convicção, e o personagem do arrivista irlandês Finn está contrabalançado pelo personagem do magnífico Duke of Omnium, primeiro-ministro de Sua Majestade. Trollope conhecia intimamente a Inglaterra inteira; devem-se a ele os primeiros romances sobre a vida rural irlandesa; e com o tempo, até saiu das ilhas britâ-

nicas, escrevendo o primeiro romance australiano. Sem ênfase e eloqüência patriótica, tornou-se o romancista do "Empire" inteiro.

Trollope era modesto: só pretendeu divertir os leitores, e nesse afã revelou-se inesperadamente o artista consciencioso de tantas e tantas páginas por dia, quase um parnasiano. Escreveu romances só para escrever romances. Lembra-se o "l'art pour l'art" burguês de Scribe que negou a relação entre as obras literárias e os costumes da época; e de repente surge a dúvida se o realismo de Trollope foi um realismo autêntico. Os romances de Trollope parecem fotografias da vida inglesa de 1860, ao ponto de leitores ingênuos os tomarem por crônicas. Mas então, entre esses leitores se levantaram críticos improvisados, conhecedores perfeitos dos mecanismos administrativos da Igreja e do Parlamento, demonstrando que certos pormenores nos romances de Trollope estão "errados". Com efeito, Trollope não é naturalista, e os seus romances não são documentos sociológico-históricos. Trollope é "só" realista, quer dizer, criador de um mundo imaginário, assim como são imaginárias a cidade e a catedral de Barchester, eternas porque nunca as havia e as suas pedras não podem ser destruídas. Os romances de Trollope não copiam a Inglaterra vitoriana que já não existe; criou ele outra Inglaterra vitoriana, monumento para sempre. E uma vez, essa força de imaginação criadora se elevou até as alturas daquela do "Balzac visionnaire", criando um panorama completo e multiforme de sua época: *The Way we Live Now*, a maior obra de Trollope.

A época vitoriana não tolerava outra poesia senão secreta. Isso não quer significar o ostracismo absoluto dos poetas; foram banidos da sociedade burguesa apenas aqueles que ousaram exprimir sentimentos e conflitos pessoais. A poesia tinha que servir de enfeite aos domingos; nos dias úteis, aquela coisa inútil só era um *hobby* de estetas ou universitários. "Excellent scholar's poetry", rezaram os anúncios dos editores; mas não se tratava de poesia erudita, antes da expressão de sentimentos que os eruditos deviam calar em face da ciência. Daí o caráter sentimental, melancólico, pós-romântico da poesia vitoriana, salvando-se porém um número bastante grande de poesias pela perfeição da forma, conseqüência da existência particular, privada, da poesia[23].

---

23 A Smith: *The Main Tendencies of Victorian Poetry.* Birminghan, 1907.

O pontífice da poesia vitoriana foi Tennyson[24], exprimindo em forma perfeita, irresistivelmente musical, todos os aspectos do "compromisso": cultura clássica e interesses científicos, respeito à tradição e dúvidas religiosas, orgulho da grandeza nacional e melancolia do idílio perdido. Por isso, Lord Tennyson era o "Poet Laureate", o poeta nacional, leitura preferida da rainha. Meio século mais tarde, Tennyson tinha que pagar caro a glória desmesurada da qual gozara em vida. O seu conservantismo pessimista, o seu tradicionalismo formal aborreceram profundamente a geração de 1920. "Tennyson", declararam, "foi o poeta de predileção da época mais antipoética na história da Inglaterra." Joyce criou o trocadilho malicioso: "lawn-tennyson". O poeta tornara-se o bode expiatório do antivitorianismo.

As restrições são inevitáveis; mas a injustiça é evidente. As limitações do talento de Tennyson são evidentes: mas menos por culpa sua do que em conseqüência da tarefa grandiosa de desempenhar o papel de "vate nacional" que o orgulho vitoriano impôs a um grande poeta idílico.

Tennyson, ignorando a "metaphysical poetry", veio da melhor tradição romântica: de Wordsworth e Keats. De Wordsworth vem a parte menos vistosa e mais permanente da sua obra lírica, os pequenos *lieds* que lembram a poesia alemã: "Tears, idle tears, I know not what they mean"; "It is the miller's daughter..."; "Now sleeps the crimson petal..."; "Come down, o maid..." Às vezes, ousou acompanhar a Wordsworth até à região do rude idílio camponês, como no esplêndido *Northern Farmer, Old Style*; mas então achou por bem o disfarce do dialeto de Lincolnshire. Na poesia

---

24 Alfred Lord Tennyson, 1809-1892.
Poems (1832); *Poems* (1842); *The Princess* (1847); *In Memoriam* (1850); *Maud* (1855); *Idylls of the King* (1859/1885); *Enoch Arden* (1864); *Demeter and Other Poems* (1889).
A. Lang: *Alfred Tennyson.* London, 1901.
A. C. Benson: *Alfred Tennyson.* London, 1904.
E. H. Griggs: *The Poetry and Philosophy of Tennyson.* London, 1906.
F. Roz: *Tennyson.* Paris, 1911.
H. G. Nicholson: *Tennyson. Aspects of His Life, Character and Poetry.* Boston, 1925.
P. F. Baum: *Tennyson, Sixty Years After*. Chapel Hill, 1948.
Ch. Tennyson: *Sir Tennyson Essays.* London, 1945.

"séria", da qual tinha os conceitos solenes de um parnasiano, não se permitiu "vulgaridades". Assim, pelo menos, entendeu ele o "classicismo" de Keats, no qual aprendeu a cultura do verso e o esteticismo aristocrático. Virgílio era o seu ideal; e *To Virgil* dedicou a mais perfeita das suas poesias. A escolha era instintiva e certa. Virgílio também fora idilista, o poeta requintado e epigônico das *Éclogas*; e Tennyson também requintou o idílio, até demais, até chegar à falsificação pseudo-romântica, em *Enoch Arden*, que não é por acaso o mais popular dos seus poemas. Aí está realmente o poeta antipoético da burguesia. E sofreu o mesmo destino de Virgílio: impuseram-lhe a grande poesia representativa, da qual não era capaz. Assim nasceram as poesias patrióticas, a *Ode on the of the Duke of Wellington* e *The Charge of the Ligth Brigade*, antecipações da ideologia de Kipling, e enfim o poema representativo da época, os *Idylls of the King*, modernização lamentável das lendas do Rei Artur, não se sabe bem se aburguesamento ridículo dos heróis do passado ou carnaval de máscaras medievais em salão vitoriano. O próprio Tennyson, trabalhando vinte e cinco anos nessa sua obra máxima, sentiu a fadiga. O poeta da *Aeneis* vitoriana foi dominado pelo sentimento de ser epígono. Já em *Ulysses* – o mais forte, mais viril dos seus poemas – dizia que

> "... though
> We are not now that strength which in old days
> Moved earth and heaven; that which we are, we are".

Sentiu quebrada a força da fé antiga que ele lamentou em *In Memoriam*, nênia interminável sobre a morte do seu amigo Hallam, tão sentimental como *Lycidas* fora clássico, exprimindo as dúvidas religiosas da época e satisfazendo-se com uma confiança precária nos desígnios da Providência; um grande discurso poético, sincero e eloqüente, mas pouco firme. Eis o Tennyson retórico, didático, moralizante, o reacionário carlyliano de *Locksley Hall*, comentando com pessimismo amargo as quimeras utópicas dos radicais, dos

> "Men, my brother, men the workers...",

que esperam a felicidade pelo materialismo, a abolição da guerra, a época quando

"... The war-drum throbb'd no longer, and the battle-flags were furl'd
In the Parliament of man, the Federation of the World".

Justamente *Locksley Hall* é o verdadeiro poema representativo da época. Em Tennyson, inglês típico, havia bastante liberalismo para reconciliar-se, enfim, com as aspirações da sua época. Reacionário ele só era pela timidez, pelo esteticismo que pretende chegar à beleza sem luta e sem sofrimento.

"Surely, surely, slumber is more sweet…
O rest ye, brother mariners, we will not wander more".

Viveu numa prisão dourada; mas dentro dessa prisão conseguiu o máximo que se pôde realizar em poesia assim limitada. O seu equilíbrio entre sentimento romântico e forma clássica, produto de trabalho incessante, revela-se nos versos mais perfeitos e mais musicais, jamais escritos em língua inglesa. Música sempre harmoniosa, embora nem sempre cheia de sentido – mas o próprio Tennyson o confessou: "I don't think that since Shakespeare there has been such a master of the English language as I. But sure, I've nothing to say."

Tennyson é o representante máximo do parnasianismo anglo-saxônico; e este era menos estéril do que o francês. Conservando a herança de Keats, Tennyson antecipou a musicalidade do simbolismo; e o seu pessimisno amargo não é seco como o de um Leconte de Lisle, porque não é filosofia e sim a consciência que tem seu Virgílio, a de ser

"Ligh among the vanish'd ages."

Tennyson não excluiu possibilidades e esperanças dos outros:

"Tis not too late to seek a newer world".

Talvez por isso os poetas do "new world" chegaram, enfim, a perdoar-lhe seus pecados vitorianos. Para o espanto geral, a última escolha de poesias de Tennyson foi organizada e prefaciada pelo poeta revolucionário dos anos de 1930: por Auden. E T. S. Eliot resolveu comentar o pensamento religioso de *In Memoriam*.

Tennyson sabia-se epígono:

> "Let it fail on Locksley Hall, with rain or hail, or fire or snow;
> For the mighty Wind arises, roading seaward, and I go".

Pelo menos, este epígono era nobre; não convém confundi-lo com os seus próprios epígonos.

Os tennysonianos, eis o verdadeiro mal da poesia vitoriana, conseqüência do sucesso desmesurado do "Poet Laureate". A vitória da modalidade tennysoniana é, em grande parte, obra das antologias que desempenham na história da poesia inglesa função importante[25]. O próprio Tennyson estava, como todos os poetas então vivos, excluído do *Golden Treasury* de Palgrave, antologia popularíssima; mas tinha influído muito na escolha: Donne e Blake não figuram nessa antologia; os poetas preferidos são Gray, Wordsworth, Shelley, Keats, de modo que toda a tradição poética inglesa se apresenta como preparação a Tennyson. Quando, quase meio século depois, Arthur Quiller-Couch organizou o *Oxford Book of English Verse*, destinado a alcançar popularidade não menor, foi preciso consertar certas injustiças com respeito ao passado; e Tennyson já não se encontra no centro invisível do livro. Mas uma parte desmesurada do volume está reservada para os tennysonianos, dos quais, desta maneira, certas poesias se gravaram na memória inglesa, perpetuando a tradição vitoriana em todos os seus aspectos: o cepticismo dos *scholars*, em *Mimnermus in Church* e *Heraclitus*, de William Johnson Cory[26], a calma da vida particular vitoriana, em *My Garden*, de Thomas Edward Brown, poeta notável no dialeto da ilha de Man[27]; musicalidade algo fácil do verso, na *Ode* ("We are the

25 *The Golden Treasury,* edit. por Francis Turner Palgrave, 1861 (34ª ed., 1940).
The Oxford Book of English Verse, edit. por Arthur Quiller-Couch, 1900 (18ª ed., 1939).
The Oxford Book of Victorian Verse, edit. por Arthur Quiller-Couch, 1912.

26 William Johnson Cory, 1823-1892.
Ionica (1891).
F. C. Mackenzie: *William Cory. A Biography.* London, 1950.

27 Thomas Edward Brown, 1830-1897.
Collected Poems (1900).

musicmakers...”), de Arthur William Edgar O’Shaugnessy[28]; enfim, *Music*, de George Du Maurier (1834/1896), é versão livre de uma poesia de Sully Prudhomme. É o pleno parnasianismo.

O último e mais distinto representante dessa “gentleman’s poetry” foi Robert Bridges[29], espécie de Tennyson menor; ele também idilista nato, autor de numerosas pequenas poesias de nobre melancolia que já bastariam para encher uma antologia das melhores. Às vezes, Bridges chegou a aproximar-se dos deliciosos “songs” dos elisabetanos. Infelizmente, ele também sofreu da ambição, de todos os epígonos de Keats, de escrever um grande poema filosófico; e quando o *Testament of Beauty* do octogenário saiu enfim em pleno século XX, o próprio Bridges já tinha publicado, onze anos antes, as poesias do seu amigo falecido Gerard Manley Hopkins, precursor da poesia modernista. A tradição tennysoniana na Inglaterra acabou tarde; mas acabou.

O vitorianismo não era fenômeno limitado à Inglaterra; a “genteel tradition” nos Estados Unidos apresenta feições análogas de um romantismo tardio ou pós-romantismo que, por motivos semelhantes, se tornou reacionário[30]. A transição do romantismo emersoniano ao pós-romantismo é representada por Longfellow[31], que é o Tennyson americano; um Tennyson

---

28 Arthur O’Shaugnessy, 1844-1881.
Music and Monnlight (1874).
L. C. Moulton: *Arthur O’Shaugnessy, his Life and Work.* London, 1894.

29 Robert Bridges, 1844-1930.
Shorter Poems (1890,1896); *The Testament of Beauty* (1929).
A. Guérard: *Robert Bridges.* London, 1942.
E. Thompson: *Robert Bridges, 1844-1930.* Oxford, 1945.

30 Van Wyck Brooks: *The Flowering of New England.* New York, 1936.

31 Henry Wadsworth Longfellow, 1807-1882.
Voice of the Night (1839); *Ballads and Other Poems* (1841); *The Spanish Student* (1843); *The Belfry of Bruges and Other Poems* (1845); *Evangeline* (1847); *The Seaside and the Fireside* (1849); *The Song of Hiawatha* (1855); *The Courtship of Miles Standish* (1858); *New England Tragedy* (1868).
Ch. E. Norton: *Longfellow.* Boston, 1907.
H. S. Gorman: *A Victorian American, Henry Wadsworth Longfellow.* New York, 1926.
J. T. Hatfield: *New Light on Longfellow, with Special Reference to his Relations to Germany.* Boston, 1933.
L. Thompson: *Young Longfellow, 1807-1843.* New York, 1938.

menor. Entre a gente culta de Boston, a "viagem de formação" para a Europa era obrigatória; mas os resultados eram diferentes. Os transcendentalistas encontraram na Europa o classicismo goethiano, o democratismo hugoniano, o medievalismo carlyliano e várias filosofias místicas. Longfellow, cabeça de vagos sentimentos poéticos, estava livre de preocupações filosóficas. Na Europa impressionaram-no as lendas heinianas do Reno e a paisagem das comédias de Shakespeare, na Inglaterra, as baladas alemães e o teatro espanhol, a arte italiana e o romantismo inglês. Wordsworth, Tennyson e Schiller tornaram-se os seus modelos. Aos americanos da sua época, ainda bastante rudes, transmitiu Longfellow um tesouro de assuntos e formas da literatura européia, além de um vago idealismo burguês, mais estético do que político e nada filosófico. Tudo isso era, então, novo em Boston e New York. Tennyson foi "Poet Laureate" da Rainha Vitória; a Longfellow chamou um crítico "Poet Laureate do americano médio"; e o título não é mera ironia. Longfellow era, sem possuir a arte sutil de Tennyson, um versificador hábil; até superou o mestre na arte do soneto, na qual conseguiu alguns resultados excelentes. Deveu os seus efeitos principalmente à sábia escolha dos assuntos; e por isso é poeta maior só na poesia narrativa: *Evangeline* e o famoso poema épico *Hiawatha* não têm que recear comparações com obras européias mais famosas. Longfellow educou os americanos a ler poesia; mas nem sempre lhes forneceu os melhores exemplos. A sua poesia lírica é livresca até a mera imitação dos modelos, sentimental no pior sentido da palavra, tão nobre em idéias como rica em formas métricas. Corrompeu o gosto literário de duas ou três gerações americanas. Só raramente o seu sentimentalismo se intensificou; e então estava consciente do seu epigonismo, como na poesia sobre *The Jewish Cemetery at Newport*, no impressionante verso final:

"And the dead nations never rise again."

Em nenhuma parte Longfellow parece mais livresco, mais europeizado, mais falso do que neste verso, lamentando as agonias históricas em plena América, "terra da promissão", o "Promised Land" da *Harvard Commemoration Ode* de Lowell. Contudo, o verso de Longfellow é sincero e tem sentido. Durante a primeira metade do século XIX, o Estado de Massachusetts fora o centro intelectual dos Estados Unidos: a prosperidade econômica do porto de Boston bastava para sustentar os clubes de esnobes europeizados da capital e

da Harvard University na vizinha Cambridge. Com a Guerra de Secessão, terminando com a vitória da indústria e do comércio de New York e Philadelphia sobre o Sul agrário, fortaleceu-se o monopólio intelectual da Nova-Inglaterra; a aristocracia escravocrata estava derrotada. Mas da nova prosperidade, da industrialização do "Gilded Age", Boston já não participou, transformando-se em ilha isolada de *scholars* e letrados europeizados, os chamados "brâmanes", que mantiveram sozinhos a tradição cultural inglesa, a "genteel tradition" de uma civilização superior ao ambiente. Tinham-se criado as condições insulares de existência de uma elite em meio do materialismo reinante: atmosfera vitoriana, cheia de pressentimentos de um "fim do mundo".

O espírito de elite encarnou-se no maior dos "brâmanes", em Oliver Wendell Holmes[32], esnobe máximo. *Causeur* espirituoso, zombando, nas conversas da "Breakfast Table", da gente miúda bostoniana, criando tipos humorísticos e sentimentais como um Addison ou Steele americano; enciclopedista à maneira do século XVIII, inimigo feroz do puritanismo, estabelecendo em Boston a capital mundial do livre-pensamento, sem qualquer pensamento novo, senão o darwinismo, importado da Inglaterra; autor de famosíssimos "vers de société" e de algumas poesias sentimentais que todo americano sabe ou sabia de cor. Esse grande homem de Boston é às vezes de trivialidade desconcertante. Contudo, ainda era um liberal, parece que o último. Porque já se tinha estabelecido de maneira perfeita o "compromisso vitoriano" do qual se tornou vítima o "grande brâmane" de Harvard, James Russell Lowell[33]. Os seus começos eram esplêndidos: a *Fable for Critics*, que afugentando com mordacidade violenta as falsas celebri-

---

32 Oliver Wendell Holmes, 1809-1894.
The Autocrat at the Breakfast Table (1831); *Poems* (1836, 1846, 1849); *The Professor at the Breakfast Table* (1860); *Elsie Venner* (1861); *The Poet at the Breakfast Table* (1872).
J. J. Morse: *The Life and Letters of Oliver Wendell Holmes.* 2 vols. Boston, 1896.
M. A. De Wolfe Howe: *Holmes of the Breakfast Table.* New York, 1939.
E. M. Tilton: *Oliver Wendell Holmes.* New York, 1947.

33 James Russell Lowell, 1819-1891.
A Fable for Critics (1848); *The Biglow Papers* (1848, 1861); *Among my Books* (1870/1875); etc.
H. E. Scudder: *James Russell Lowell, a Biography.* 2.ª ed. 2 vols. Boston, 1906.
R. C. Beatty: *James Russell Lowell.* Nashville, 1942.
L. Howard: *Victorian Knight-Errant.* London, 1952.

dades do Parnaso americano, nem sequer respeitando o venerável Bryant, o *iceberg* poético; e os *Biglow Papers*, escritos de maneira muito original no dialeto dos ianques da Nova-Inglaterra, protestando contra a vergonhosa guerra imperialista contra o México. A segunda série dos *Biglow Papers*, em favor da Abolição, já é bastante mais fraca. Depois, é melhor passar sob silêncio a eloqüência das "grandes" odes para comemorações cívicas; e os ensaios literários de Lowell, escritos no espírito do vitorianismo inglês, também já perderam o antigo brilho. No fim, Lowell era um professor ultraconservador. O "Indian Summer" da Nova Inglaterra tinha começado – e "the dead nations never rise again".

A poesia vitoriana do tipo Tennyson-Longfellow apresenta certas características inconfundíveis, que se podem resumir da maneira seguinte: abandono do romantismo enfático, em favor de uma poesia mais calma, mais doméstica e domesticada, chegando-se, às vezes, até a retirada para a "torre-de-marfim"; cuidado muito grande, até extremo, na cultura do verso e da forma; esse "l'art pour l'art" leva à desconsideração dos assuntos políticos e sociais, atitude que se dirige igualmente contra o utilitarismo da burguesia industrial e comercial e contra as reivindicações sociais; o antiutilitarismo leva a um novo entusiasmo, aliás moderado, pela cultura clássica, sobretudo das épocas da decadência grega e romana, e ao interesse por todos os assuntos remotos no tempo ou no espaço, como o Oriente e as civilizações primitivas; o resultado dessas excursões exóticas é uma visão pessimista da História na qual tudo está condenado a agonizar, enfim, e perecer; essa visão apóia-se em argumentos científicos, tirados da filosofia positivista, da qual se rejeita, porém, a idéia do progresso. A conseqüência é uma visão apocalíptica do próprio tempo, ameaçado pelas perturbações sociais; fortalece-se assim a atitude reacionária em matéria política, bem compatível aliás com dúvidas religiosas que podem chegar até a negação formal do cristianismo; essa filosofia céptica exprime-se com preferência em forma dissimulada, como opinião de epicureus gregos ou persas ou sábios chineses, o que ajuda a conservar a compostura de poetas honrosamente burgueses; assim evitam-se as convulsões do subjetivismo romântico, cultivando-se uma poesia calma e disciplinada, até de impassibilidade; o romantismo inicial de todos esses poetas, renegado depois, revela-se na preferência pelos assuntos exóticos, pitorescos, medievais, chegando-se até

um carnaval de fantasias poéticas, e doutro lado, do intimismo, que substitui o subjetivismo romântico, mas não exclui acessos de patriotismo mais ou menos oficial.

Essas definições, tiradas sobretudo da poesia de Tennyson, Fitzgerald e Longfellow, demonstram que a poesia vitoriana não é um fenômeno isoladamente anglo-saxônico; constitui um *pendant* da poesia parnasiana na França. Com efeito, *mutatis mutandis* é Tennyson um parnasiano, e Fitzgerald também o é: *In Memoriam* e os *Rubaiyat* complementam-se; e com a devida consideração das diferenças nacionais, será possível a comparação com certas obras de Sully Prudhomme e Leconte de Lisle. Há diferenças, evidentemente. A ausência do *cant* puritano na França e, em compensação, a presença dos restos da Boêmia romântica permitiram a evolução do parnasianismo *fantaisiste* dos Gautier e Banville, de que não existe analogia na Inglaterra. Antes de tudo, o pensador dominante, na França, não é contrário ao espírito parnasiano, como eram Mill e Darwin; Renan é, ele próprio, um idólatra da forma, um poeta científico, um céptico para seu uso particular e um reacionário em matéria política. Renan é mesmo, embora em prosa, o maior dos parnasianos franceses.

O "Parnasse"[34] deve o nome ao editor parisiense Alphonse Lemerre, que em 1866 publicou uma antologia de poetas novos, com a presença de alguns românticos arrependidos: "Le Parnasse contemporain". Em 1871 e 1876 publicaram-se continuações. Entre os colaboradores encontraram-se Gautier, Banville, Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme, Verlaine, Coppée, Villiers de L'Isle Adam, Catulle Mendès, Mallarmé. Entre os grandes nomes do passado imediato faltava um: Victor Hugo, exilado na ilha de Guernesey. A ausência de Hugo é significativa. O parnasianismo pode ser definido como hugonianismo desiludido pela experiência de 1848.

Contudo, impõe-se prudência nas definições do parnasianismo.

34 P. Martino: *Parnasse et Symbolisme.* Paris, 1925.
M. Souriau: *Histoire du Parnasse.* Paris, 1930.
F. Vicent: *Les Parnassiens. L'esthétique de l'école. Les oeuvres et les hommes.* Paris, 1934.

A "escola" encontra-se, desde decênios, em descrédito absoluto e bem merecido. Os parnasianos realmente grandes, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, tornaram-se grandes poetas "à condition d'en sortir"; o resto é, quase todos eles, dum prosaísmo insuportável. A indignação da crítica francesa de 1890 e, depois, de crítica de outras nações, justifica-se em face das legiões de poetastros parnasianos, conquistando países e continentes inteiros para o culto do soneto com "chave de ouro", perpetuando, em certa parte, o seu domínio até o século XX, barrando o caminho à poesia autêntica. Uma reabilitação do parnasianismo seria difícil. A tarefa da história literária, porém, não é de combater nem de defender, mas situar. Não pode contentar-se com a refutação dos conceitos meio absurdos – culto da forma "metálica" e Estilo, com maíuscula, de impassibilidade – que constituíram o programa da escola; tanto menos que os próprios parnasianos não obedeceram aos seus dogmas: o "l'art pour l'art", que proclamaram, encerrou várias tendências religiosas, filosóficas e políticas; e a impassibilidade é tão rara entre os parnasianos como entre os poetas, bons e ruins, de todos os tempos. Com efeito, com tanta uniformidade o parnasianismo nunca teria conquistado os poetas de dois continentes e de todas as nações. O fenômeno da difusão do parnasianismo é bastante complexo.

O motivo fundamental é a retirada do romantismo público, hugoano, para uma existência privada: o parnasianismo, poesia da época duma burguesia economicamente satisfeita e socialmente assustada, é o reverso de mentalidade utilitarista da época, em conseqüência de um prosaísmo irremediável. A famosa "cultura da forma" é como um *hobby* de gente desocupada, embora preocupada, e não chega a tornar-se séria; só serve para o efeito de lugares-comuns triviais. A condição de sair dessa esterilidade de ourivesaria verbal será, depois, a renúncia a toda e qualquer possibilidade de lugar-comum, quer dizer, ao pensamento "claro"; eis o passo, para além do parnasianismo, que dará Mallarmé. A "clareza latina" não é a suprema qualidade da "escola", mas o seu estigma. A "tour d'ivoire" não se distingue muito da casa burguesa de 1860; torre e casa estão cheias de bricabraque e enfeites inúteis entre os quais o visitante não ousa sentar-se se o poeta realiza as *pirouettes* de acrobata de rimas ricas. É uma forma de protesto contra o utilitarismo, ao qual se devem prestar as homenagens indispensáveis na vida civil. A suprema dessas homenagens é o reacionarismo político, que reina igualmente na casa

e na torre; como conformismo dos Sainte-Beuve e Mérimée, sem renúncia ao livre-pensamento voltairiano, e com indiferença fingida para com as transições sociais da época – indiferença que convém sobretudo aos que sempre estavam fora da hierarquia social, os antigos boêmios do romantismo. Assim Gautier[35], que ocultou o provocante colete rubro da "bataille d'Hernani", para rimar o manifesto do "l'art pour l'art":

> "Sans prendre guarde à l'ouragan
> Qui fouettait mes vitres fermées,
> Moi, j'ai fait Emaux et Camées."

Não será de todo impossível gostar de certas poesias de *Emaux et Camées*. Gautier, renunciando ao barulho revolucionário, ficou poeta menor, capaz de sugerir comoventes evocações românticas, como em *Le Château du souvenir*, e esboçar despretensiosos quadros de *genre*, como *Fumée*. Mas o corpo do volume consiste numa vasta coleção de pedras preciosas e semipreciosas ("Vers, marbre, onyx, email..."), e este preciosismo, que ainda embalará certos simbolistas, não é senão a petrificação dos antigos sonhos pitorescos da boêmia romântica, sonhos espanhóis sobretudo, embora tampouco faltem reminiscências da maneira do século XVIII de abusar da China e outros países orientais: como numa grande loja de antiguidades ou de brinquedos. A mistura não era de todo feliz; e pode-se achar que *L'Escurial* de Gautier é, ao mesmo tempo, um castelo na Boêmia e uma *chinoiserie*. A curiosidade histórico-geográfica da alma vazia de Gautier era insaciável; em prosa conseguiu, aliás, fixar melhor as impressões colhidas durante as viagens na Espanha, Itália, Turquia e Rússia. Era, conforme a sua definição sempre citada, "un homme pour qui le monde visible existe". Até para os valores plásticos da Antiguidade clássica abriram-se agora os olhos ao ex-romântico, adorando o Panteão já quase à maneira de Renan.

A curiosidade histórico-geográfica dos parnasianos era insaciável: alimentaram-na os estudos e descobertas da arqueologia e filologia. Com espanto, os poetas ouviram da descoberta, por Mariette, do templo do Serápio em Mênfis, com os 64 túmulos de sagrados touros Ápis: a escavação, pelo

35 Cf. "O fim do romantismo", nota 33.

mesmo Mariette, das cidades mortuárias em Sakkara e Abydos fortaleceu a associação poética entre povos mortos e religiões mortas; e os tempos grecizantes de Edfu e Dendera lembraram o reino requintado e decadente dos Ptolomeus, um dos assuntos prediletos da poesia parnasiana. Botta desenterrou em Mossul o palácio do Rei assírio Sargon; Layard, o palácio do Rei Senakherib em Nínive – um exército de deuses e demônios fantásticos saiu das tumbas para obsediar as imaginações. Os trabalhos de Renan na Síria ampliaram esse pandemônio e colocaram o cristianismo primitivo entre as religiões orientais que contribuíram à ruína da civilização greco-romana. A história inteira parecia um vasto cemitério de povos, civilizações e deuses; e com suprema sabedoria revelou-se a religião niilista dos antigos indianos, o budismo, do qual Eugène Burnouf deu notícias impressionantes.

O espetáculo da natureza tropical, com as devastações periódicas e a vegetação exuberante, sepultando as ruínas, fortaleceu a mentalidade pessimista: os parnasianos eram viajantes infatigáveis, e alguns nasceram mesmo longe da França; Leconte de Lisle e Dierx na ilha de La Réunion, Heredia em Cuba.

As nuvens das mitologias esquecidas e ressuscitadas escureceram o céu clássico da Grécia. Atenas ainda não morrera para sempre; mas foi preciso passar por caminhos tortuosos até os antigos românticos redescobrirem a harmonia das colunas e Renan entoar a *Prière sur l'Acropole*. Foi preciso revelar o lado noturno da Grécia, o paganismo dionisíaco. Precursor fora Maurice de Guérin[36], romântico da primeira geração, atacado do *mal du siècle* ao qual sucumbiu fisicamente o seu corpo; mas não o seu espírito. Estranhamente, foi a influência do romântico Lamennais que lhe salvou a poesia, convertendo-o ao catolicismo latino, abrindo-lhe as portas da beleza mediterrânea. Entre graves escrúpulos religiosos, Guérin escreveu *La Bacchante* e *Le Centaure*, evocações impressionantes, quase keatsianas, do paganismo dionisíaco; esses poemas em prosa, elaborados com arte de escultor verbal, são as primeiras poesias parna-

36 Maurice de Guérin, 1810-1839.
La Bacchante, Le Centaure (escr. 1836, publ. 1840.)
E. Zyromski: *Maurice de Guérin.* Paris, 1921.
B. d'Harcourt: *Maurice de Guérin et le poème en prose.* Paris, 1932.

sianas, superiores a todas as seguintes porque o parnasianismo é propriamente prosaico. Depois veio a ciência. Thalès Bernard traduziu em 1846 o dicionário mitológico do alemão Jacobi, e Louis Ménard deu a conhecer as idéias do inglês Max Mueller sobre o politeísmo primitivo dos gregos. É digno de nota que o próprio Thalès Bernard era poeta parnasiano (*Adorations*, 1856); e Ménard era mesmo um dos parnasianos importantes, chefe espiritual da "école paienne", anticristã, à qual Leconte de Lisle aderiu.

Os parnasianos, em geral, eram pagãos; não pagãos alegres, faunos, mas pensativos, tristes, cépticos como o seu mestre Renan. Gostaram de fantasiar-se de "gregos de Alexandria" ou "romanos da decadência", assim como estes aparecem nos quadros históricos de Couture. O positivismo forneceu aos "poetas científicos" uma filosofia rudimentar e pouco consoladora da História, que, aplicada ao próprio século XIX, sugeriu angústias apocalípticas. "Crépuscule des dieux" é um dos motivos prediletos dos parnasianos, brincando com o satanismo como crianças assustadas. É evidente o motivo social dessas preocupações pseudo-religiosas; mas eis a porta pela qual sairá do parnasianismo um Baudelaire. Nos outros, a angústia só chega, como em Tennyson e Turgeniev, para sugerir o sentimento pessimista da própria inutilidade, da inutilidade de todos os esforços de um epigonismo irremediável: "Nous vivons d'une ombre, monsieur, du parfum d'un vase vide." A frase é de Renan.

Renan[37] é das figuras mais discutidas da história do espírito europeu. O ex-seminarista de Saint-Sulpice, depois pontífice do livre-pensamento, é admirado por alguns como um Lúcifer, portador da Luz nas trevas do obscurantismo; e amaldiçoado por outros, como um Lúcifer,

---

37 Ernest Renan, 1823-1892.
Histoire générale et système comparé des langues sémitiques (1855); *Études d'histoire religieuse* (1857); *Vie de Jésus* (1863); *Les Apôtres* (1866); *Saint Paul* (1869); *La réforme intellectuelle et morale* (1871); *L'Antichrist* (1873); *Caliban* (1878); *L'eau de Jouvence* (1880); *Marc-Aurèle et la fin du monde antique* (1881); *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883); *Le prêtre de Nemi* (1885); *L'abbesse de Jouarre* (1886); *Histoire du peuple d'Israël* (1887/1893); *L'Avenir de la Science* (1890).
J. Pommier: *Ernest Renan. Essai de biographie intellectuelle.* Paris, 1923.
P. Lasserre: *La jeunesse de Renan.* 3 vols. Paris, 1925/1932.
M. Weiler: *La pensée de Renan.* Grenoble, 1945.

anjo negro, revoltado contra Deus. Não basta, porém, considerá-lo assim como fenômeno contraditório, porque o pensamento de Renan escapa às definições do partidarismo. É um Proteo, revelando-se às vezes como libertador idealista, às vezes como apóstata demoníaco, às vezes como céptico egoísta e reacionário; e o fato mais estranho é a limitação da sua influência. Foi proclamado o maior representante do livre-pensamento; mas nos anais da historiografia crítica o seu nome só aparece como o de um estudioso das línguas semíticas; e os seus discípulos encontram-se menos entre os historiadores e sociólogos da religião do que entre os amadores da *causerie* espirituosa e de um estilo claro, pitoresco e elegante. Já desapareceu também o medo pânico que os ortodoxos e tradicionalistas sentiram em face de Renan; e desde então gostam de admirar, eles também, o estilista incomparável. Renan é menos um pensamento do que um estilo.

Admite-se a influência do cepticismo renaniano sobre duas gerações da mocidade francesa; o seu diletantismo científico continuou a fornecer argumentos e citações aos oradores de festas cívico-laicistas e reuniões maçônicas, e o seu egoísmo céptico – "La France se meurt; ne troublez pas son agonie!" – desempenhou a função de fermento invisível da Terceira República: a laicização da escola, a expulsão das congregações, a separação entre Estado e Igreja em 1905, eis as obras póstumas de Renan; e não existe ilustração mais eloqüente disso do que a conhecida fotografia de 1904, mostrando a Guarda Republicana armada de fuzis, defendendo o monumento recém-inaugurado de Renan em Tréguier contra a massa fanatizada dos seus conterrâneos, os camponeses católicos da Bretanha. Renan mereceu o enterro triunfal no Panteão. Mas foram os renanianos de 1895 e 1900 que defenderam a verdade e a justiça contra as mentiras e violências dos antidreyfusistas; e o cume da decadência moral, a traição de 1940, não era obra dos renanianos, e sim dos anti-renanianos, derrubando a República e estabelecendo um fascismo francês inspirado nas idéias reacionárias da *Réforme intellectuelle et morale*, do mesmo Renan. É um Proteo; a sua vida de bretão devoto, seminarista de Saint-Sulpice, fugitivo, apóstata, idealista da ciência revolucionária, erudito, céptico, "bispo da Anti-Igreja", eterno *défroqué* que fez da sua vida e obra inteira "la sépulture brillante de ma foi perdue" – eis um objetivo ótimo de pesquisas psicoló-

gico-literárias à maneira de Sainte-Beuve, que explicarão tudo; menos a única herança duradoura de Proteo: o seu estilo.

O próprio estilo de Renan escapa às definições: é claro no sentido especificamente francês da palavra ("ce qui n'est pas clair, n'est pas français"); é pitoresco como a poesia daquele "pour qui le monde visible existe"; é evocativo como a realização clássica do grito romântico: "O Temps, suspends ton vol!" Três adjetivos contraditórios, relativos a três estilos renanianos. O primeiro estilo de Renan, o claro, o voltairiano, é o de um "enciclopedista", de um libertador à maneira do século XVIII, de idealismo incontestável e erudição de segunda mão. A *Vie de Jésus* baseia-se, toda ela, nos estudos de David Friedrich Strauss e outros protestantes alemães, sem contribuir à exegese crítica nenhum fato ou idéia nova; assim como a *Histoire du peuple d'Israel* é toda tirada dos estudos de Wellhausen. Mas se a obra exegética de Renan tem pouco mérito na evolução do livre-pensamento, tampouco deixou de advertir os livres-pensadores quanto às conseqüências da renascença da ortodoxia: "C'est M. Homais qui a raison. Sans M. Homais, nous serions tous brulés vifs."

O outro estilo de Renan, o do céptico e pós-romântico, pitoresco, evocativo, o das grandes visões históricas: os nômades semíticos, conquistando a Cananéia; os profetas-demagogos, revoltados contra o despotismo e a decadência moral das elites da Judéia; Jesus com os discípulos, passeando no vale primaveril da Galiléia; São Paulo, pregando entre as orgias do naturalismo sexual dos romanos degenerados; Marco Aurélio, ditando o testamento da civilização grega. No fundo desses panoramas entrevê-se sempre a testemunha de todos os séculos, a Igreja, da qual o *défroqué* saíra; Renan nunca deixou de ser clérigo, seja do catolicismo romano, seja das esperanças meio científicas, meio utópicas, do romantismo; e acabou como bispo, em paisano, do laicismo da Terceira República. Foi um idealista continuamente desiludido; repetindo as crises religiosas e políticas de Sainte-Beuve, tornou-se, como este depois de 1848, conformista e reacionário, fiel até depois de 1870 à ditadura e à família de Napoleão III. Pertence, como Sainte-Beuve e Mérimée, ao grupo dos românticos decepcionados que prepararam o parnasianismo, sem renegar de todo a herança romântica. Esta se revela sobretudo, e de maneira desagradável, na antigamente famosa *Vie de Jésus*, à qual um crítico severo e justo chamou

de "procissão de sentimentais santos de gesso, saídos duma loja de artigos de devoção da Place Saint-Sulpice". Mas a obra histórica de Renan não se limita às obras de divulgação em estilo patético-irônico. A *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* é um monumento de ciência autêntica, positiva, digamos positivista. O positivismo de Renan não tem nada com Comte; é antes o dos grandes matemáticos e físicos do seu tempo, complemento racional, em prosa, da poesia positivista dos parnasianos, largamente inspirados no paganismo grecissizante e no pessimismo histórico de Renan. Assim como os parnasianos, Renan viveu "d'une ombre", da do "catholicisme qui n'a qu'un défaut, c'est que ce n'est pas vrai". Além disso, quase tudo lhe parecia bom no catolicismo, tudo muito bonito, poético, pitoresco; e com o poder de refrear as massas incultas e bárbaras. Renan viveu "d'une ombre"; mas disso viveu bem, como epicureu, gozando das alegrias do lar, dos bons livros e dos "crimes et malheurs de l'histoire". Renan pertenceu conscientemente à elite. No fundo, a sua oposição ao cristianismo dos camponeses fanatizados de Tréguier, que lhe assaltarão o monumento, reduz-se à dúvida com respeito à igualdade dos filhos de Deus: não viu "razão por que a alma de um papua devia ser imortal". Caliban era o seu pesadelo. Ao monstro dedicou o mais espirituoso dos seus brilhantes "dramas filosóficos" – "pièce de résistance", da sua obra inteira; e a explicação teórica de *Caliban*, deu-a na *Réforme intelectuelle et morale*, manual da política reacionária, que inspirará um Barrès e um Maurras. A Maurras, Renan fornecerá a comparação entre a beleza perfeita do Partenon (*Prière que je fis sur l'Acropole quand je fus arrivé à en comprendre la parfaite beauté*) e a harmonia perfeita do Estado hierarquizado. O grecismo de Renan está no meio entre o seminário dos padres de Saint-Suplice e a dos monarquistas da redação da "Action française". Com as pedras do Partenon, Renan reconstruiu a "cathédrale desaffectée" da sua fé perdida na qual rezaram os discípulos do seu positivismo. Não é possível dizer se ele mesmo concordaria com as conseqüências; não gostou delas nunca. "Pour penser librement il faut être sûr que ce qu'on publie ne tirera pas à conséquence." Considerava como o privilégio mais precioso da elite intelectual a irresponsabilidade. Com efeito, a sua historiografia é irresponsável, da mesma maneira como a criação poética é irresponsável ao lado da ciência positiva. Renan realizou em prosa o sonho dos poetas parnasianos: a poesia

científica. As obras de Renan são obras-primas de estilo, independente do conteúdo. “Emaux et cammées”.

O grande talento literário de Renan, poeta científico e estilista evocativo, patenteia-se pela comparação com o parnasianismo que pretendeu poetizar a ciência positiva: Sully Prudhomme[38], ao qual chamaram “Lucrécio moderno”, e que versificou e rimou incansavelmente os progressos da ciência, os preceitos morais da escola laica, e as tristezas sentimentais de um burguês envelhecido. Sully Prudhomme, “Poet Laureate” da Terceira República e recebendo o Prêmio Nobel de Literatura: eis um “test” do péssimo gosto literário da época.

O mais desagradável em Sully Prudhomme decorre do seu pós-romantismo de pequeno burguês. Nos grandes burgueses – menos pela condição do que pelo gosto – do parnasianismo sobreviveu mais de Hugo do que de Musset, chegando-se a uma espécie de neoclassicismo burguês, do qual o representante é Leconte de Lisle[39]; sucessor de Hugo na Academia, tradutor de Homero, Hesíodo, Teócrito, e dos trágicos gregos, o maior poeta do “Parnasse”. Leconte de Lisle nasceu nos trópicos; parecia destinado a conferir à poesia hugoniana o “nouveau frisson” de paisagens desconhecidas, de um “condoreirismo” africano. A desilusão de 1848 matou o romântico em Leconte de Lisle. O burguês erudito fugiu para a Antiguidade clássica, as civilizações orientais, a natureza primitiva. Em vez de sensações novas deu imagens perfeitas de coisas acabadas, uma poesia de “peças de museu”, conservadas com o zelo de um inimigo fantástico dos

---

38 René-François Armand Sully Prudhomme, 1839-1907.
Les solitudes (1869); *Les Destins* (1872); *Les vaines tendresses* (1875); *La Justice* (1878); *Le Prisme* (1886); *Le Bonheur* (1888).
E. Estève: *Sully Prudhomme, poète sentimental et poète philosophe.* Paris, 1925.
P. Flottes: *Sully Prudhomme.* Paris, 1930.

39 Charles Leconte de Lisle, 1818-1894.
Poèmes antiques (1852); *Poèmes barbares* (1862); *Poèmes tragiques* (1884); *Derniers poèmes* (1895). – Traduções: Teócrito (1861); Homero (1866/1867); Hesíodo (1869); Ésquilo (1872); Horácio (1873); Sófocles (1877); Eurípides (1855).
E. Estève: *Leconte de Lisle, l’homme et l’oeuvre.* Paris, 1923.
J. Vianey: *Les “Poèmes barbares” de Leconte de Lisle*. Paris, 1933.
A. Fairlie: *Leconte de Lisle’s Poems on the Barbarian Races.* New York, 1947.

deuses mortos. Com efeito, chamou-se a Leconte de Lisle "conservador de um museu de história da religião" e "diretor de gabinete da Antiguidade"; e a sua poesia científica tem a precisão das descrições num catálogo de museu. *Midi*, *Les éléphants*, *La Bernica*, *Sommeil du Condor*, *Illusion suprème* e muitas outras poesias dos *Poèmes antiques* e *Poèmes barbares* destacam-se pela construção magistral do verso e das estrofes. É poesia retórica, sem alma nem música; mas é preciso admitir que os simbolistas detestavam igualmente, na poesia de Leconte de Lisle, a precisão do metro e a precisão do pensamento. Leconte de Lisle é daqueles poetas parnasianos aos quais o inimigo mais feroz da escola não pode chamar de imbecis. O seu pessimismo é coisa mais séria do que o seu conceito de poesia; e não pode zombar dos *Poèmes antiques*, de Leconte de Lisle, quem admira a *Tentation de Saint Antoine*, de Flaubert, epopéia leconte-de-lisliana em prosa. Só a forma do poeta é neoclassicista. A idéia de que "La nature se rit des souffrances humaines" revela a influência de Vigny e Leopardi, classicistas de colorido romântico como o próprio Leconte de Lisle. Classicismo métrico, contemplação romântica e pessimismo positivista estão em harmonia, em versos como estes da *Illusion suprème*:

> "Soit! La poussière humaine, en proie au temps rapide,
> Ses voluptés, ses pleurs, ses combats, ses remords,
> Les dieux qu'elle a conçus et l'univers stupide
> Ne valent pas la paix impassible des morts."

Só na morte da sua própria poesia conseguiu Leconte de Lisle a impassibilidade, seu ideal poético. Já não podemos admirar incondicionalmente essa poesia de bricabraque exótico e antiguidades falsificadas, gosto de 1880. Leconte de Lisle é um pessimista didático, um Hesíodo moderno, prosaico e cinzento como o grego; mas assim como este, será sempre respeitado.

A impassibilidade da poesia parnasiana não passa de uma lenda; perturbou-a o germe romântico em toda a poesia do século XIX. Paul Martino acentuou a filiação do parnasianismo ao romantismo – é preciso acrescentar: um romantismo de superfície – continuando-se as tendências descritivas e intimistas da poesia de Hugo e o pessimismo de Vigny. Leconte de Lisle é um Hugo moderado, aburguesado. Em geral, o valor relativo

da poesia parnasiana está determinado pela porção de romantismo que conserva. Por isso, sobreviveram melhor aqueles parnasianos que, vindos da boêmia romântica como Gautier, ficavam fiéis à irresponsabilidade dos "Jeune-France". Assim Banville[40], o mais famoso dos acrobatas da rima, poeta cheio de música verbal, mas inteiramente vazio; funesta tornou-se a sua tentativa de codificar, no *Traité de versification française*, as normas do "Parnasse" e impô-las como leis eternas da poesia francesa. Um Banville "sem lei nem rei" foi Richepin[41]; Banville dos subúrbios, o parnasiano-vagabundo, satanista pouco perigoso – mas eis a porta pela qual Verlaine saiu do "Parnasse", assim como Mallarmé saiu pelo culto da forma e Baudelaire pela angústia de um pessimismo apocalíptico.

O parnasianismo intimista é representado por Copée[42], descrevendo em versos "impecáveis" a vida dos pequenos-burgueses parisienses; às cenas proletárias, como na famosa *Grève des forgerons*, não deixou de dar desfecho reconciliatório. Como poeta dos pequenos sentimentos sentimentais do lar francês, Coppée é verdadeiro "poeta nacional" em tom menor, apesar da ridícula "forma escultural". Mas não era menos "nacional" em tom maior, como nacionalista, anti-semita, antidreyfusista, monarquista. As possibilidades todas de eloqüência nacional do "culto da forma" e da rima rica só se revelaram em Rostand[43], em que o "Parnasse" produziu, um pouco tarde, seu dramaturgo: rimador engenhoso

---

40 Théodore de Banville, 1823-1891.
Les Cariatides (1842); *Les stalactites* (1846); *Odes funambulesques* (1857); etc.; *Petit traîté de versification française* (1872).
J. Charpentier: *Théodore de Banville, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1925.

41 Jean Richepin, 1849-1926.
La Chanson des gueux (1876): *Les Blasphèmes* (1884); etc.

42 François Coppée, 1842-1908.
Les poèmes modernes (1869); *Élégies* (1876); *Les paroles sincères* (1890).
L. Le Meur: *La vie et l'oeuvre de François Coppée.* Paris, 1932.

43 Edmond Rostand, 1868-1918.
La princesse lointaine (1895); *Cyrano de Bergerac* (1897); *L'Aiglon* (1900); *Chantecler* (1910).
J. Haraszti: *Edmond Rostand.* Paris, 1913.
A. Lautier e F. Keller: *Edmond Rostand.* Paris, 1924.
J. W. Grieve: *L'oeuvre dramatique d'Edmond Rostand.* Paris, 1933.

como Banville, versificador prosaico como Leconte de Lisle, dramaturgo habilíssimo como Sardou. No fundo, esse Sardou do "Parnasse" ressuscitou o teatro romântico de Hugo, com maior sucesso popular, mas sem o lirismo do grande "vate". *Cyrano de Bergerac* será, por muito tempo ainda, uma peça indispensável do repertório francês; mas a indiferença absoluta do dramaturgo com respeito à realidade das coisas revela bem o espírito parnasiano; dos outros parnasianos, Rostand difere apenas pela qualidade inferior do seu verso.

O parnasianismo pitoresco, cuja árvore genealógica tem as raízes nas *Orientales* de Hugo, revela os seus diversos aspectos em Gautier, Renan, Leconte de Lisle. Tem mais um representante exímio em José-María de Heredia[44], natural de Cuba – "Sous les palmiers, au long frémissement des palmes" – o único em que o culto da forma elaborada parecia capaz de transfigurar completamente os assuntos histórico-geográficos. "Parecia", porque o valor definitivo dos seus sonetos antigamente tão admirados já não está tão certo. Heredia era um homem de salão de 1880, móveis de *peluche*, quadros históricos na parede, iluminação a gás. Os seus sonetos são mesmo pequenos quadros históricos, infelizmente iluminados a gás, quer dizer do ponto de vista de um burguês culto, rico, melancólico, rei do lugar-comum. O seu verso, que parecia bronze, parece-se antes com *peluche*, tão frouxo é na verdade; e as famosas "chaves de ouro" – "Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles"; "La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes" – um crítico malicioso comparou-as aos aforismos, cuidadosamente preparados e decorados antes da *party*, com os quais Wilde deslumbrou a gente da mesma sociedade e época. Mas os exageros de então e a imbecilidade das imitações não devem influir na apreciação justa. O talento de Heredia era limitado e só receptivo, como a sensibilidade artística de um *connoisseur* e colecionador. Alguns dos objetos que Heredia colecionou são realmente belos, como *Médaille antique*, cujo verso final – "L'immortelle beauté des vierges de Sicile"

---

44 José Maria de Heredia, 1842-1905.
Les Trophées (1893).
E. Langevin: *José-Maria de Heredia.* Paris, 1907.
M. Ibrovac: *José-Maria de Heredia. Sa vie, son oeuvre.* 2 vols. Paris, 1923.

– ainda fica na memória. O defeito fatal é sempre o mesmo e o de todo o parnasianismo pitoresco: o historismo falso, a ocupação com um passado ao qual nada ligava os poetas.

O historismo parnasiano é um traço característico da literatura burguesa da segunda metade do século XIX. Não está diretamente ligado ao historismo herderiano dos românticos; é uma interpretação positivista desse historismo, considerando todas as civilizações e épocas como fases preparatórias do próprio século XIX e da sua civilização, considerada perfeita: a atitude decorrente é a desvalorização do passado como mero gabinete de curiosidades pitorescas, ou então o pressentimento angustioso de que a pretensa perfeição poderia significar o fim próximo. Daí a falsidade, a pouca sinceridade do pessimismo histórico dos parnasianos. Em certa parte, porém, esse historismo pôde desempenhar a função de um vigoroso fermento poético. O historismo herderiano, de origens germânico-eslavas, não podia influenciar aquelas regiões de fala neolatina que não possuíam personalidade nacional independente. Herder, os irmãos Schlegel, Sismondi, Southey consideravam a literatura provençal como fenômeno histórico, sem pensar na possibilidade da sua ressurreição; e os casos da Catalunha, da Galiza e da Romênia deixaram ainda menos esperanças. Na verdade, o renascimento político e literário dessas pequenas nações latinas só se podia realizar através da revivificação da tradição latina, mediterrânea; através daquele classicismo contra o qual o pré-romantismo herderiano se revoltara. Por isso, "Félibrige" e "Renaixensa" vieram só decênios mais tarde, depois de 1850, quando a força do romantismo e a sua resistência anticlassicista já estavam quebradas. O caráter estilístico do "Félibrige" ainda está sujeito à discussão. Os começos do movimento estavam ligados ao nome de Lamartine, admirador entusiasmado de Mistral; e a "neolatinidade" inteira é romântica no sentido em que Friedrich Schlegel chamou "românticas" a todas as literaturas meridionais, as literaturas "du Midi" de Sismondi. Os "félibres", porém, sentiam-se classicistas; e não sem boas razões. Cultivaram o verso cuidadosamente elaborado; suprimiram o subjetivismo em favor de normas estéticas gerais; e não deixaram passar oportunidade alguma de se lembrarem das origens greco-latinas da civilização mediterrânea. Veneravam Virgílio como mestre. Não incluíram, porém, entre as suas admirações o classicista Carducci, pagão e republicano. Os "félibres" eram católicos e monarquistas. Este reacionarismo político do "Féli-

brige" é mais um indício do caráter parnasiano do movimento. Tratava-se de uma "reforme intellectuelle e morale" da França meridional; o equilíbrio entre elementos românticos e clássicos é o que os parnasianos ambicionavam, sem capacidade de realizá-lo. Na Provença e Catalunha, a história, por mais pitoresca que fosse, não era uma coleção de peças de museu, e sim uma tradição nacional, embora sem corpo político.

"Félibrige"[45], espécie de sociedade poética ou Academia particular, foi fundado em 1854, quando estavam reunidos, no castelo de Font-Ségugne, perto de Avignon, Mistral, Roumanille, Aubanel, Anselme Mathieu e três outros poetas. Mistral[46] é, sem possibilidade de comparação, o maior entre eles; o único poeta da Renascença neolatina, digno de estar na companhia dos grandes da literatura universal. A língua não constitui dificuldade séria para quem conhece outros idiomas neolatinos. O acesso será mais fácil, ao leitor moderno, através do maravilhoso *Lou pouèmo dou Rose*, dedicado ao grande rio da Provença, o Ródano:

"Amo de-longo renadivo,
amo jouiouso e fièro e vivo,
que' endihes dins lou brut dóu Rose e dóo Rousau!
Amo de sènvo armoniouso
e di calanco souleiouso,
t'apelle! encarno-te dins mi vers prouvençau!"

---

45 L. Graziani: *La poesia moderna in Provenza.* Bari, 1920.
E. Ripert: *Le Félibrige.* Paris, 1924.
A. V. Roche: *Provençal Regionalism.* Evanston, all., 1955.

46 Frédéric Mistral, 1830-1914.
Mirèio (1859); *Calendau* (1867); *Lis Isclo d'Or* (1875); *Nerto* (1884); *La reina Jano* (1890); *Lou pouèmo dou Rose* (1897); *Lou Trésor dou Félibrige* (1878/1886).
Edições: *Mirèio*, 52.ª ed., Paris Charpentier, 1920.
H. Schoen: *Frédéric Mistral et la littérature provençale.* Paris, 1910.
J. Vincent: *Frédéric Mistral.* Paris, 1918.
P. Lasserre: *Frédéric Mistral, poète, moraliste, citoyen.* Paris, 1918.
A. Thibaudet: *Mistral ou la République du soleil.* Paris, 1930.
L. Larguier: *Mistral.* Paris, 1930.
R. Lafont: *Mistral ou l'illusion.* Paris, 1954.

Eis o "leitmotiv" de todas as obras de Mistral: de *Calendau* que é o seu poema narrativo mais perfeito; de *Nerto*; de *Lis Isclo d'Or*, cujo título é um programa, lembrando o sonho de Mistral, a "République du Soleil" das civilizações neolatinas, mediterrâneas. Mistral é um grande artista; a sua arte narrativa lembra, e longe, a Longfellow, ao qual é, no entanto, muito superior. Também lembra os Lake Poets. Mas Mistral não moraliza; e apesar do entusiasmo romântico de todas as suas iniciativas, o seu "l'art pour l'art" é clássico e nacional ao mesmo tempo. O poema épico *Miréio*, a obra capital, é, entre os poemas do século XIX, só comparável ao *Pan Tadeusz* de Mickiewicz; mas quanto menos romântico! Os admiradores de Mistral exageraram muito, por motivos compreensíveis de orgulho regional. Mas o valor de sua poesia é incontestável.

Mistral contaminou com o seu entusiasmo todos os críticos. É preciso eliminar aqueles exageros que serviram para interpretações intencionalmente equívocas. A comparação com Homero não é séria; a com Hesíodo não é muito lisonjeira nem justa; o apelido de "Teócrito provençal" só lembra a espontaneidade maior do poeta moderno e a arte superior do poeta grego. Mistral não é um grego. Mas tampouco é um latino em sentido antigo, um Virgílio da Provença. Não há restrição alguma na observação de que Mistral é um poeta regionalista; esse fato não diminui a sua grandeza. Todas as tentativas, empreendidas por ele mesmo, pelos seus discípulos, admiradores e aproveitadores, de estender artificialmente o "campo de ação" da sua poesia, só prejudicaram a apreciação serena. Mistral teria encarnado o espírito da Provença medieval, com as suas liberdades provinciais; da "Província" que deu o nome a todas as unidades administrativas do mundo. Ou então, Mistral teria sido o "doctor latinitatis", o poeta e mestre duma latinidade futura, federação composta da "italianità", da "hispanidad" e criações semelhantes, nascidas do espírito de Action Française. Está fora de dúvidas o humanismo de Mistral, autor erudito do *Trésor dou Félibrige*, humanismo baseado no conservantismo monárquico-católico. Isso não tem nada ou pouco com a sua poesia. Mas é verdade que reside nesses elementos acessórios o motivo do seu papel histórico de um parnasiano, superior aos parnasianos pela tradição viva que encarnava; mas também o motivo da relativa esterilidade dos seus esforços extraliterários. A literatura provençal, que com Mistral começara, também

quase acabou com ele. Morreram muito antes de Mistral os melhores dos seus camaradas no "Félibrige": Roumanille[47], que era um fino elegíaco e idilista, e Aubanel[48], um dos grandes poetas eróticos do século. Ficaram os "félibres", não desprezíveis, das províncias vizinhas, Arsène Vermenouze na Auvergne, Miqueu Camelat na Gascogne, Joseph Pons no Roussillon. Na própria Provença, Prosper Estieu e Antonin Perbosc aproximaram-se do neoclassicismo artificial; Valéry Bernard, do realismo. Depois, Albert Pestour e Paul Eyssavel não passam de poetas provincianos.

Na ocasião do sexto centenário da morte de Petrarca reuniram-se em Avignon, em torno de Mistral, representantes de várias nações latinas; e nos "Jeux Floraux" em Montpellier, em 1875, ouviram-se proclamações sobre a "República do Sol" e a "Raça Latina". Eis o "campo de ação" de *Mirèio*: tradução francesa, pelo próprio Mistral, em 1883; castelhana, por Celestino Verdaguer; italiana, por Mario Clini; romena, por Bonifacio Hebrat. Há duas traduções em língua catalã, por Francisca Bartrina d'Ayxemís e por Francisco Briz, ambas publicadas já em 1861. A "Renaixensa" catalã precedeu algo ao "Félibrige", e, oprimidos e ameaçados pelo poder de Castelha, os catalães saudaram com entusiasmo o aliado de além da fronteira.

A "Renaixensa"[49] foi obra de alguns diletantes poéticos, melhor intencionados do que dotados: Joaquín Rubió y Ors, e Víctor Balaguer, polígrafo, autor do *Trovador de Montserrat* (1857). A eles aliou-se o grande filólogo Manuel Milá y Fontanals para instituírem em 1859 uma festa periódica de poesia catalã em Barcelona, os "Jocs Florals". Nesse ambiente surgiu o mais famoso, mas não maior poeta da nova literatura catalã, Ver-

---

47 Joseph Roumanille, 1818-1891.
Li margarideto (1847); *Li sounjarello* (1851); *La campano muntado* (1857); etc.
N. Welter: *Joseph Roumanille.* Diekirch, 1899.

48 Théodore Aubanel, 1829-1886.
La maiougrano entre-duberto (1860); *Li filho d'Avignon* (1885).
J. Vincent: *Théodore Aubanel. La vie et l'homme, le poète.* Paris, 1924.
A. H. Chastain: *Théodore Aubanel.* Paris, 1929.

49 A. Rubió y Lluch: *Lo Gayter del Llobregat.* Barcelona, 1902.
I. Amade: *Origines et premières manifestations de la renaissance littéraire en Catalogne.* Paris, 1924.

daguer[50], autor da grande epopéia geológico-mitológico-pré-histórica *La Atlántida*, de um outro poema épico, *Canigó*, e de numerosas baladas históricas; parece parnasiano típico. Mas nem sempre foi assim. Os poemas narrativos só têm valor documentário na história da Renaixensa. Verdaguer é diferente nas suas canções místicas de um espírito inquieto, sacerdote em luta permanente com as autoridades eclesiásticas. Contudo, não é possível compará-lo, como já foi feito, ao grande poeta-sacerdote flamengo Gezelle, nem a Mistral. Em compensação, a nova literatura catalã não acabou com Verdaguer; ao contrário, hoje, já empalidecida a sua fama, ele nos parece no papel glorioso do precursor de um Maragall, Carner, Sagarra e López Picó. E a mesma sorte coube a outro visitante da festa de Montpellier, ao romeno Alecsandri[51], criador da língua poética na qual Eminescu e Arghezi se exprimirão. Contudo, por volta de 1900, o movimento da latinidade poética parecia terminada. Havia, mais tarde, alguns simpatizantes: o francês Gasquet, o português Eugênio de Castro, enfim, D'Annunzio em que os motivos políticos já prevalecem, assim como na figura isolada do espanhol Basterra[52], poeta da unidade do mundo latino. Enfim, na Galiza, um silêncio de muitos séculos foi interrompido pela voz do notável poeta Eduardo Pondal[53], que revivificou as recordações das origens célticas de sua nação desgraçada.

Aos parnasianos, em geral, mesmo quando residiam em países tropicais, não foi tão propício o sol como aos mediterrâneos. Continuaram a poesia exótico-descritiva, só comparável, na mesma época, ao carnaval de estilos da arquitetura, enchendo-se os novos *boulevards* de Paris e Viena com igrejas e paços municipais neogóticos, Universidades neo-renascentis-

---

50 Jacint Verdaguer, 1845-1902.
La Atlántida (1877); *Idillis i cants mistics* (1879); *Caritat* (1885); *Canigó* (1886) etc.
R. D. Peres: *Verdaguer y la evolución poética catalana.* Barcelona, 1913.
R. F. Güell: *Verdaguer y su obra.* San José de Costa Rica, 1915.
V. Serra i Boldu: *Mossèn Jacint Verdaguer.* 2.ª ed. Barcelona, 1932.

51 Cf. "Romantismos de evasão", nota 119.

52 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 173.

53 Eduardo Bondal, 1835-1917.
Queixumes dos pinos (1886); *Os Coas* (1918).

tas, teatros neobarrocos, Parlamentos e Bolsas com colunas dóricas. Sinal do gosto evasionista da burguesia, comparando a sua própria época com as maiores do passado. Os poetas parnasianos cultivaram o mesmo gosto, mas com poucos motivos de satisfação e orgulho; nessa época da prosa, a poesia não podia deixar de ser tristemente pessimista, o que explica, aliás, a sobrevivência da melancolia romântica em muitos parnasianos.

O estudo dos parnasianos franceses menores[54] permite estabelecer algumas distinções. Glatigny[55], que foi considerado por alguns como o poeta mais genial da escola, apresenta o fervor romântico dentro da forma elaborada, Dierx[56], mais uma vez um poeta exótico, patrício de Leconte de Lisle, era o maior "ourives do verso" e "joalheiro da palavra", sem dar muita atenção ao sentido. Parece preparar a poesia hermético-musical de Mallarmé, e até foi eleito "prince des poètes" depois da morte de Mallarmé, como o seu sucessor. Na verdade, Dierx foi mero técnico do verso, meio pós-romântico, meio pós-parnasiano. O parnasianismo, dando-se como arte dificílima, tornou-se técnica, aprendida com facilidade pelos diletantes que continuaram parnasianos em pleno século XX, sobretudo na América Latina. Pelo paganismo helenista bateu-se Ménard[57]; existem relações com a erudição de Leconte de Lisle e Flaubert e o anticristianismo do mesmo Leconte de Lisle e de Carducci. O pessimismo "filosófico" aparece em Madame Ackermann[58], mulher que sabia aceitar virilmente um mundo

---

54 A. Schaffer: *The Genres of Parnassian Poetry. A Study of the Parnassian Minors.* Baltimore, 1944.

55 Albert Glatigny, 1839-1873.
Vignes Folles (1857); *Les Flèches d'or* (1864).
J. Reymond: *Albert Glatigny. La vie, l'homme, le poète. Les origines de l'école parnasienne.* Paris, 1936.

56 Léon Dierx, 1838-1912.
M. L. Camus-Clavier: *Le poète Léon Dierx.* Paris, 1942.

57 Louis Ménard, 1822-1901.
Poèmes (1855); *Rêveries d'un païen mystique* (1886).
H. Peyre: *Louis Ménard.* 2 vols. Paris, 1934.

58 Louise-Victorine Choquet, madame Ackermann, 1813-1890.
Premières Poésies, Poésies philosophiques (1874).
A. Citoleux: *La poésie philosophique au XIXe siècle. Madame Ackermann.* Paris, 1906.

sem Deus nem sentido; era mais profunda do que Sully Prudhomme – não difícil isso, aliás – mas não obteve o mesmo sucesso porque evitou o sentimentalismo, escrevendo em versos duros sem melodia.

Esses tipos diferentes também são os do parnasianismo internacional, entre os latinos e entre as nações germânicas e eslavas, onde numerosos poetas cultivaram o mesmo estilo sem aceitar a doutrina ou o nome da então até desconhecida escola. Assim o dinamarquês Boedtcher[59], poeta de "perfeição grega". Ou Feth[60], grande poeta russo, que sabia compor quadros impressionistas da natureza; o seu "l'art pour l'art" de pessimismo schopenhaueriano foi posto em ostracismo pelos utilitaristas e só ressuscitado na época do simbolismo. Entre os exóticos situa-se Gonçalves Crespo[61], português nascido no Brasil, evocando em sonetos perfeitos motivos da paisagem física e humana da sua terra natal; em Portugal, Gonçalves Crespo iniciou a época da cultura do verso em vez do culto da correção gramatical, idolatrada pelos românticos da escola de Castilho; no Brasil, teve repercussão o seu interesse pelos motivos folclóricos.

Precursor do parnasianismo nos países germânicos foi o alemão Rückert[62], ao qual a composição de alguns dos seus *lieds* por Schumann e Mahler deu fama universal, imerecida. O interesse pela poesia oriental aparece nos idílios bíblicos do flamengo Pol de Mont[63], poeta bucólico

---

59 Ludvig Boedtcher, 1793-1874.
Digte (1856, 1875).
A. Schumacher: *Ludvig Boedtcher. Et digterliv.* Kjoebenhavn, 1875.

60 Afanassi Afanassievitch Feth, 1820-1891.
Fogo da noite (1883), etc.
V. M. J. Briussov: *Perto e longe.* Petersburgo, 1911.

61 Antônio Gonçalves Crespo, 1846-1883.
Miniaturas (1870); *Noturnos* (1882).
M. Vaz de Carvalho: *Estudo crítico de Gonçalves Crespo.* (Prólogo da 3.ª edição dos *Noturnos.* Lisboa, 1898.)

62 Friedrich Rückert, 1788-1866.

63 Pol de Mont (Karel Polydoor de Mont), 1857-1931.
Idyllen (1882, 1884); *Op mijn Dorpken* (1886); *Van Jezus* (1887); *Koppen en Busten* (1903); *vier legenden* (1904).
F. Francken: *Pol de Mont.* Amsterdam, 1927.

de formação francesa, renegando depois essas origens para declarar-se "germânico", apoiando o nacionalismo antifrancês entre os flamengos. De feição nacional também é a obra do húngaro Arany[64], ligado ao parnasianismo pelo sentimento melancólico de intelectual em país de aristocratas rudes, de rápida revolução industrial e burguesia ainda inculta; Arany está ligado ao parnasianismo pela erudição literária e pelo culto da forma; a sua maneira vagarosa de trabalho só pode ser comparada à de Flaubert. Em numerosas baladas históricas, magistralmente construídas e em alguns poemas narrativos deu Arany aos húngaros uma *Légende des siècles* nacional, mais sóbria, porém, do que a de Hugo, sóbria como o calvinismo no qual Arany nasceu e que o aproxima de Conrad Ferdinand Meyer; mas a angústia religiosa do suíço falta no realismo do húngaro, ao qual alguns críticos consideram como o maior poeta da nação. "Parnasiano nacional" também era Snoilsky[65], aristocrata sueco, representando o "l'art pour l'art" pessimista na poesia descritiva, mas celebrando em baladas o passado heróico da sua nação, e exprimindo em outras poesias um liberalismo sincero, até de tendências socialistas, que o conde, mais tarde, renegou. Snoilsky é o maior sonetista das línguas nórdicas. Aristocratismo e exotismo reuniram-se no conde alemão Schack[66], grande mecenas, tradutor da epopéia nacional do persa Firdusi; aos seus versos sobreviverá a sua história do teatro espanhol, obra que marcou época.

---

64 Janos Arany, 1817-1882.
Toldi (1847); *Bolond Istók* (1850, 1873); *Os ciganos de Nagyida* (1852); *A noite de Toldi* (1854); *Baladas* (1856); *Baladas* (1877); *O amor de Toldi* (1879).
F. Riedl: *Janos Arany.* 7.ª ed. Budapest, 1920.
A. Schöpflin: *Poetas, livros e recordações.* Budapest, 1925.
G. Vojnovich: *A vida de Arany.* 3 vols. Budapest, 1931/1938.

65 Graf Carl Snoilsky, 1841-1903.
Italienska bilder (1865); *Sonetter* (1871); *Svenska bilder* (1886).
K. Warburg: *Carl Snoilsky.* Stockholm, 1905.
P. Hallstroem: *Carl Snoilsky*. Stockholm, 1933.

66 Adolf Friedrich, Graf von Schack, 1815-1894.
Geschichte der dramatischen Literatur und Kunstin Spanien (1845/1846).

Talvez o maior de todos os parnasianos fosse o poeta checo Vrchlicky[67], pelo menos com respeito ao tamanho e multiformeidade da sua Obra. Era descendente de gerações de rabinos alemães, enquanto na família da mãe havia vários padres católicos tchecos. Vrchlicky sempre se julgou sacerdote da arte, como o seu supremo modelo Hugo, em que aprendeu a eloqüência pomposa, a ênfase cósmica, o exotismo multicolor. Talvez fosse a conseqüência das suas origens indefinidas, entre as nações, a sua inquietação permanente, fugindo da pequeno-burguesia para a Antiguidade grega, daí para a Renascença italiana e o Rococó francês – poeta parnasiano de um carnaval de estilos históricos, acabando no pessimismo de Leconte de Lisle. Dotado de uma fertilidade que em toda a literatura universal só pode ser comparada com a de Lope de Vega, Vrchlicky escreveu dez ou mais poemas épicos, mais do que quarenta volumes de versos, vários dramas poéticos, e realizou uma obra imensa de tradutor, que permite apreciar as suas preferências, capacidades e limitações. Na sua antologia da poesia francesa do século XIX prevelacem Hugo, Gautier, Leconte de Lisle, Banville e Sully Prudhomme; é o "Parnasse". Em três antologias sucessivas traduziu Vrchlicky quase a obra inteira de Hugo; e, mais, as obras poéticas completas de Dante, Ariosto, Tasso, Leopardi e Carducci; e, mais, grande parte das poesias de Miguel Ângelo e Parini. E traduziu Camões, Calderón e Verdaguer, Byron e Shelley, Goethe e Schiller, Mickiewicz e Puchkin e muitos poetas orientais. Criou uma literatura universal em língua checa, de modo

---

67 Jaroslav Vrchlicky (pseud. de Emil Frida), 1853-1912.
Espírito e Mundo (1878); *Sinfonias* (1878); *Mitos* (1879/1880); *Vibrações* (1880); *Poemas épicos* (1880); *Hilarion* (1882); *Sphinx* (1883); *O que a vida me deu* (1883); *Perspectivas* (1884); *Twardowski* (1885); *Sonetos de um solitário* (1885); *Música da alma* (1886); *Fragmentos da Epopéia* (1886/1894); *Pó de ouro* (1887); *Borboletas em todas as cores* (1887); *O herdeiro de Tântalo* (1888); *Afrescos e gobelinos* (1890); *Vozes no deserto* (1890); *Vida e Morte* (1892); *A minha sonata* (1893); *Janela na tempestade* (1894); *Canções de um romeiro* (1895); *Bar-Kochba* (1898); *Deuses e homens* (1899); *O poema de Vineta* (1906); *Ilhas de coral* (1908); *A árvore da vida* (1908), etc., etc.
A. Jensen: *Jaroslav Vrchlicky.* Stockholm, 1905.
F. Krejci: *Jaroslav Vrchlicky*. Praha, 1913.
J. Weingart: *Jaroslav Vrchlicky*. Praha, 1920.

que não causa estranheza a sua fama, em vida, de ser o maior poeta da nação. Mas enfim, os críticos simbolistas e realistas denunciaram o seu ecleticismo insensato, o "l'art pour l'art", o exotismo, o paganismo falso. Como tantos outros parnasianos, Vrchlicky fracassou pela falta de caráter poético e substância humana.

Um ar mais puro, quase mediterrâneo, respira-se nas poesias do holandês Vosmaer[68], sacerdote tão rigoroso do helenismo que, mais tarde, combateu com força o simbolismo ao qual criara a linguagem poética.

Na Alemanha havia um autêntico movimento parnasiano em Munique, sede de um cenáculo cujo chefe era o então lidíssimo poeta Emanuel Geibel[69]. Mas este, embora nacionalista alemão, imitou muito a Heine; seus desleixos métricos e a vulgaridade da sua expressão teriam inspirado horror a um parnasiano francês, se pudesse ler versos alemães; mas se pudesse, teria encontrado na poesia de Geibel o mesmo epigonismo consciente de todos os adeptos da escola. Artista do verso foi, porém, o suíço Leuthold[70], poeta italianizado que adorava a Grécia; foi homem indisciplinado, que pereceu na noite da loucura. A Grécia decadente, a bizantina, era assunto preferido e característico do alemão Lingg[71], outrora famoso, hoje ilegível pela dureza do verso. O helenismo parnasiano tem várias faces. No sueco Rydberg[72], a decadência da Grécia é atribuída ao cristianismo; Rydberg era campeão do liberalismo teológico. Na sua poesia, dura mas sincera e profunda, exprimiu pensa-

---

68 Carel Vosmaer, 1826-1888.
Nanno (1883); *Inwijding* (1888).
J. P. Boyens: *Carel Vosmaer.* Helmond, 1931.

69 Cf. "O fim do romantismo", nota 42.

70 Heinrich Leuthold, 1827-1879.
Gedichte (1878).

71 Hermann Lingg, 1820-1905.

72 Victor Rydberg, 1828-1895.
Singoalla (1857); *Den Sidsta Atenaren* (1859); *Prometheus och Ahasverus* (1877); *Dikter* (1882, 1891).
K. Warburg: *Victor Rydberg*. 2 vols. Stockhom, 1900.

mentos da época por vir. Foi, no entanto, um burguês moderado, mas um grande caráter.

O helenismo dionisíaco está representado por Swinburne[73], justamente na Inglaterra do *cant* vitoriano; e a sensualidade desenfreada do primeiro volume de *Poems and Ballads* não podia deixar de provocar indignação no país da rainha-viúva e dos banqueiros morais. Poesias como *Laus Veneris*, *Dolores* e *Nayades* motivaram a denúncia de Robert Buchanan contra a "escola da poesia carnal". O poeta não pôde alegar que existe na literatura inglesa uma tradição pagã; *Poems and Ballads* inspiraram-se evidentemente no neopaganismo francês e em Baudelaire. Mas esse furor dos sensos não é parnasiano; e no sentido rigoroso da palavra não existe nenhuma obra de Swinburne que seja parnasiana. Foi um poeta de receptividade enorme, sempre atento, dotado de facilidade extraodinária de expressão verbal; sabia assimilar todos os estilos, traduzindo-os para a música verbal inglesa. Explica-se assim que Swinburne representava um caso singular, talvez único: um hugoano inglês. A influência de Hugo é sensível na obra inteira de Swinburne e particularmente na poesia política dos *Songs before Sunrise*, dedicados à causa da liberdade italiana. Mas isso lembra logo os casos de Byron e Landor. Swinburne não era revolucionário de verdade, antes um aristocrata revoltado e anarquista; e a sua revolta não era fatalmente política – nos últimos anos da sua longa vida confessou-se partidário do imperialismo inglês – nem sempre atual. Repetiu com virtuosidade os ataques anticristãos

---

73 Algernon Charles Swinburne, 1837-1909.
Poems and Ballads (1866); *Songs before Sunrise* (1871); *Poems and Ballads II* (1878); *Tristram of Lyonesse* (1882); – *Atalanta in Calydon* (1865); *Chastelard* (1865); *Bothwell* (1874); *Erechtheus* (1876); *Mary Stuart* (1881); etc. etc.
E. Gosse: *The Life of Algernon Charles Swinburne.* London, 1917.
T. E. Welby: *A Study of Swinburne.* London, 1926.
H. Nicolson: *Swinburne.* New York, 1926.
H. Hare: *Swinburne. A Biographical Approach*. London, 1949.
S. C. Chew: *Swinburne.* Boston, 1929.
W. R. Rutland: *Swinburne, a Nineteenth Century Hellene.* Oxford, 1931.
G. Lafourcade: *Swinburne, a Literary Biography.* London, 1932.
C. K. Hyder: *Swinburne's Literary Career and Fame.* Durham N. C., 1933.

de Shelley, em que aprendera a musicalidade do verso, e achou enfim os seus verdadeiros modelos naqueles anarquistas violentos e mórbidos que eram os dramaturgos elisabetano-jacobeus, aos quais dedicou os seus estudos críticos, deformados pelo entusiasmo grandiloqüente, mas mesmo assim de mérito; Swinburne fez muito para a compreensão de Marlowe, Webster, Tourneur, Middleton. Interpretou-os, porém, como a todos os poetas que amava, à sua maneira, como se tivessem sido verbalistas. Não foi outra coisa o sensualismo dos primeiros poemas e o baudelairianismo de outros: libertinismo puramente estético, sensualidade cerebral, satanismo teórico. Tudo em Swinburne é inspiração livresca, repetição de sentimentos e motivos alheios; o que lhe pertence só é a fabulosa técnica verbal, superior à do próprio Tennyson. Swinburne é certamente um dos maiores músicos do verso inglês – basta ouvir o começo de um dos coros da tragédia lírica *Atalanta in Calydon*:

> "Before the beginning of years
> There came to the making of man
> Time, with a gift of tears;
> Grief, with a glass that ran;
> Pleasure, with pain for leaven;
> Summer, with flowers that fell;
> Remenbrance fallen from heaven,
> And madness risen from hell;
> Strenght without hands to smite;
> Love that endures for a breath;
> Night, the shadow of light,
> And life, the shadow of death."

À morte de Baudelaire dedicou Swinburne o mais belo dos seus poemas, *Ave Atque Vale*. Fato simbólico: *Ave Atque Vale* foi escrito quando chegou a notícia da morte de Baudelaire; mas a notícia fora falsa, o poeta ainda viveu. Tudo em Swinburne parece falso, menos a melodia.

Cara era aos parnasianos a Grécia "ática", a do sorriso espirituoso e céptico; Anatole France, em que esse "aticismo" chegará ao cume, fora um

dos editores do *Parnasse Contemporain*. Como uma antecipação provinciana sua é Juan Valera[74], o elegante diplomata espanhol, mestre do estilo sonoro, tradutor de *Dafnis y Cloë*, o que lembra aos franceses o caso de Courier e a outros críticos o paganismo falso de Ménard. Valera era um Don Juan de salão, um espírito frívolo – Azorín caracterizou-o assim, definitivamente. A frivolidade revela-se na maneira como os seus romances enfeitam e falsificam os assuntos: em *Pepita Jiménez*, o problema do celibato é colocado no ambiente do "costumbrismo"; em *Las ilusiones del doctor Faustino*, o pessimismo decadente dos intelectuais pós-românticos. Às vezes, esses romances, que têm valor literário e sobretudo estilístico, parecem de um Flaubert bem humorado. Valera é só estilista, se bem dos mais finos; e isso explica as suas simpatias para com os menores vestígios do parnasianismo, onde os pôde descobrir. Assim conseguiu o maior feito da sua carreira literária: nas *Cartas americanas*, dedicadas aos poetas da América Latina, descobriu versos parnasianos de um jovem poeta nicaragüense, completamente desconhecido; e predisse com clarividência o grande futuro de Ruben Darío.

Fato curioso: Valera não encontrou outros parnasianos na Colômbia, no Peru, na Argentina. Os grandes parnasianos hispano-americanos surgiram muito mais tarde, ligados aos simbolistas do "modernismo", enquanto ao mesmo tempo a poesia brasileira já estava dominada pelo "Parnasse". Nas repúblicas espanholas havia quase só hugonianos, por volta de 1890, com alguns restos do romantismo espanhol em plena decomposição; cantou-lhe a canção fúnebre, irônica, o espírito heiniano do peruano Ricardo Palma[75], parente literário de Valera, subversivo dis-

---

74 Juan Valera, 1824-1905.
Pepita Jiménez (1874); *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874/1875); *Asclepigenia* (1878); tradução de *Dafnis y Cloë* (1880); *Juanita la Larga* (1895); *Genio y Figura* (1897); – *Cartas americanas* (1889/1890).
J. A. Balseiro: "Don Juan Valera". (in: *Novelistas españoles contemporaneos.* New York, 1933.)
C. Bravo Villasante: *Don Juan Valera.* Barcelona, 1959.

75 Ricardo Palma, 1833-1912.
Tradiciones Peruanas (1872/1910).
L. A. Sánchez: *Don Ricardo Palma y Lima.* Lima, 1927.
G. Feliú Cruz: *En Torno de Ricardo Palma.* Santiago, 1933.
V. García Calderón: *Ricardo Palma.* Paris, 1938.

farçado de tradicionalista, esboçando nas famosas *Tradiciones peruanas* um panorama encantador, colorido e ligeiramente irônico, da cidade de Lima dos tempos coloniais; um parnasiano às avessas.

O atraso do parnasianismo na América espanhola é fato de importância sociológica. A falta de independência econômica é comum nas repúblicas hispano-americanas e do Brasil do século XIX. Na Colômbia, Venezuela, México, Peru significava isso a impossibilidade do equilíbrio político, lutas contínuas entre as frações da "aristocracia crioula" pelo lugar modesto que o capitalismo estrangeiro lhes concedeu, situação perigosa dos intelectuais, que se esgotaram em gestos revolucionários e versos hugonianos. Só no fim do século mudou a situação, com o estabelecimento de monopólios ingleses e norte-americanos. A política tornou-se mais calma. Os intelectuais conseguiram empregos na alta administração e diplomacia, a condição de *rentiers*. Então, capazes de gozar a vida, renunciaram às aspirações revolucionárias; começaram a lamentar a incultura do ambiente, a sonhar das belezas de civilizações européias, antigas, exóticas. Chegara a hora do parnasianismo hispano-americano. No Brasil, essa hora chegou 25 anos antes, devido à estabilidade política da monarquia; e o parnasianismo brasileiro conquistou uma vitória tão completa que sobreviveu de duas gerações os movimentos análogos em outra parte.

O parnasianismo brasileiro corresponde menos do que qualquer outro ao programa da escola. Aí não era preciso sonhar de palmeiras; as palmeiras estavam presentes. Os mais originais entre os parnasianos brasileiros são os que dedicam sua atenção principalmente à Natureza. Assim o poeta descritivo Alberto de Oliveira[76], cuja longa vida é corresponsável pela sobrevivência excepcional do parnasianismo no Brasil; e Vicente de Carvalho[77], grande poeta do mar, em cuja arte se notam

76 Alberto de Oliveira, 1859-1937.
Poesias completas (1900); *Poesias,* 2.ª série (1912); *Poesias,* 3.ª série (1913).
Fócion Serpa: *Alberto de Oliveira.* Rio de Janeiro, 1958.

77 Vicente de Carvalho, 1866-1924.
Poemas e Canções (1908).
M. da C. V. de Carvalho e A. V. de Carvalho: *Vicente de Carvalho.* Rio de Janeiro, 1943.

elementos arcaizantes e outros, simbolistas. Mas o mais famoso nome do "Parnasse" brasileiro é Olavo Bilac[78], joalheiro do verso e verbalista exuberante, burilando as expressões da sua veia erótica indisciplinada conforme as regras da ourivesaria gautieriana e acabando na melancolia melodiosa do volume *Tarde*. Alguns sonetos belos de Bilac sobrevivem e sobreviverão. "Tarde" também foi o *leitmotiv* da obra do melancólico Raimundo Correia[79] que se destaca pela honradez artística e pelo pessimismo austero; mas é só reflexo pálido de melancolias estrangeiras. Parecido com ele – a observação é de Manuel Bandeira – foi o mexicano Othón[80], poeta bucólico e triste, grande sonetista, quase o único parnasiano hispano-americano sem o menor vestígio de influência simbolista. Contra esta defendeu-se o parnasianismo brasileiro com tanto êxito que conseguiu esmagar os grandes poetas simbolistas Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, perpetuando-se o culto das "chaves de ouro" até a segunda década do século XX.

A feição melancólica e "filosófica" do parnasianismo encontra-se no espanhol Núñez de Arce[81], poeta das dúvidas religiosas – um espanhol, escrevendo um poema narrativo sobre Lutero não será caso freqüente – e das diatribes contra a corrupção moral, poeta do heroísmo cívico; verbalista espantoso, rimador incansável, mas sempre sincero, honesto e as mais das vezes triste. Parece-se muito com ele, no outro pólo da Europa,

---

78 Olavo Bilac, 1865-1918.
Poesias (1888, 1902); *Tarde* (1919).
Af. de Carvalho: *Bilac.* Rio de Janeiro, 1942.
E. Pontes: *A vida exuberante de Olavo Bilac.* 2 vols., Rio de Janeiro, 1944.

79 Raimundo Correia, 1860-1911.
Versos e Versões (1887); *Aleluia* (1891); *Poesias* (1898).
W. Ribeiro do Val: *Vida e obra de Raimundo Correia.* Rio de Janeiro, 1960.

80 Manuel José Othón, 1859-1906.
Poemas rústicos (1902); *Himno de los bosques* (1908).
Alf. Reyes: "Los poemas rústicos de Manuel José Othón". (In: *Conferencias del Centenario.* México, 1910.)

81 Gaspar Núñez de Arce, 1834-1905.
Gritos de combate (1875); *Visión de Fray Martín* (1880).
I. del Castillo y Soriano: *Núñez de Arce.* 2.ª ed. Madrid, 1907.
J. Romo Arregui: *Vida, poesia y estilo de Gaspar Núñez de Arce.* Madrid, 1946.

o polonês Asnyk[82], que já foi definido como mistura de Slowacki e Heine, comparações impróprias, conseqüência de que não é usual falar em parnasianismo entre os eslavos.

Tampouco é usual definir como parnasiano o grande poeta português Antero de Quental[83]; e é preciso admitir que a sua personalidade não permite aquela definição; mas quanto à obra, haverá poucas dúvidas. Conforme o testemunho de todos os contemporâneos, Quental era um santo; um homem que se sacrificou, às vezes de maneira dom-quixotesca, pelos seus ideais. E esse idealismo tinha profundidade filosófica, sob a influência de leituras alemãs, que não deixaram, aliás, vestígios na sua obra poética. Como outros grandes idealistas era Quental um autodidata, homem de leituras múltiplas e desordenadas; de Hegel e Mommsen, Heine e Michelet, Proudhon e tantos outros compôs uma filosofia *sui generis*, intensamente schopenhaueriana, mistura de socialismo romântico e budismo indiano, em oposição ao catolicismo tradicional da península. Deste modo chegou Quental ao anticlericalismo apaixonado das suas poucas, mas impressionantes obras em prosa, explicando pela influência nefasta da

---

82 Adam Asnyk, 1838-1897.
Poesias (1869, 1887, 1894).
J. Tretiak: *Adam Asnyk como representante de sua época.* Kraków, 1922.

83 Antero de Quental, 1842-1891.
Odes modernas (1865); *Primaveras românticas* (1871); *Sonetos* (1881); *Sonetos completos* (1886; 2.ª ed., 1890). – *Causas da decadência dos povos peninsulares nos três últimos séculos* (1871); etc.
Antero de Quental. In Memoriam. Porto, 1896.
Fid. de Figueiredo: *Antero de Quental, a sua psicologia, a sua filosofia, a sua arte.* Lisboa, 1909.
Joaquim de Carvalho: *A evolução espiritual de Antero.* Lisboa, 1929.
Ant. Sérgio: "Os dois Anteros; sobre o socialismo de Antero". (In: *Ensaios*, Vol. V. Lisboa, 1936.)
A. J. da Costa Pimpão: *Antero. O Livro dos Sonetos.* Coimbra, 1942.
Rebelo de Betencourt: *O verdadeiro Antero.* Lisboa, 1942.
Ant. Ramos de Almeida: *Antero de Quental, infância e juventude.* Porto, 1943.
Ant. Ramos de Almeida: *Antero de Quental, decadência e morte.* Porto, 1944.
J. Br. Carreiro: *Antero de Quental, subsídios para a sua biografia.* 2 vols., Lisboa, 1948.

Igreja a decadência ibérica. Havia, porém, no liberalismo e democratismo de Quental uma forte veia religiosa, até mística, profundamente angustiado como ele estava pelos sofrimentos dos pobres e humildes. E assim, o santo tornou-se socialista militante, membro da Primeira Internacional. Logo é preciso observar que a Primeira Internacional não era puramente marxista. Ao contrário, a Associação malogrou pela resistência interna contra Marx, pelas intrigas dos bakunistas e proudhonistas; e Quental, longe do marxismo científico, também era anarquista-comunista de motivos idealistas: um socialista religioso. As suas angústias estavam em relação nítida como os acessos de pessimismo desesperado – "... a minha alma já morreu" – e abulia patológica, motivo e expressão, ao mesmo tempo, da incoerência entre niilismo budista e idealismo revolucionário. Essas condições explicam o malogro do santo como socialista militante; o místico falhou na revolução social. É verdade que aquele pessimismo só se manifestou periodicamente, ao lado de outras fases, eufóricas, de uma ciclotimia maníaco-depressiva, que levou o poeta ao suicídio. Mas o suicídio só é o desfecho da vida de Quental; sua importância duradoura reside nas expressões daquele pessimismo transitório: é a sua obra poética.

Esse poeta entrou para o movimento menos parnasiano que se possa imaginar: a revolução intelectual dos estudantes de Coimbra contra o tradicionalismo romântico, político e religioso. Visto de outro lado, o movimento de Coimbra apresenta aspectos parecidos com a "Renaixense" catalã: tentativa de renovação da vida nacional pela literatura. A participação de Antero à "Escola de Coimbra" não ajuda para compreender-lhe o sentido da poesia; a sua coleção de sonetos, já definida como "diário poético de uma alma augustiniana", não tem nada com isso, pertence a uma outra fase: não ao santo revolucionário Quental, mas ao santo suicida Quental. Mas a subqualidade neolatina, quer dizer, parnasiana, daquele movimento, do qual alguns chefes acabarão como tradicionalistas, ajuda a reconhecer a qualidade parnasiana da poesia de Quental. As comparações com Leopardi não acertam bem, antes a com Vigny, em cuja forma clássico-romântica se anunciara o parnasianismo e cujas *Destinées* se publicaram postumamente em pleno parnasianismo. Daí o pessimismo algo vago de Quental – "A ilusão e vazio universais" – daí a nobreza da expressão e a falta de colorido, daí a monotonia do pensamento e do vocabulário. Quental

é um grande sonetista; mas talvez o maior dos seus poemas seja o *Hino da Manhã*, maldição à luz enganadora:

> "Símbolo da Ilusão que do infinito
> Fez surgir o Universo, já marcado
> Para a dor, para o mal, para o pecado,
> Símbolo da existência, sê maldito!"

Livre da forma rígida, Quental é maior; tanto maior quanto mais se aproxima da prosa. Talvez fosse maior prosador do que poeta.

Seria incompreensivo censurar a "esterilidade" do outro grande céptico da época, Amiel[84], porque não chegou a exprimir-se em poesia. Não teríamos perdido muito com uma quantidade de sonetos e poemas "científicos" que Amiel não escreveu. O seu meio genuíno de expressão era a prosa do seu diário. Amiel é o mais consciente dos parnasianos; por isso resistiu à tentação de fazer uma poesia inútil.

Quatro poetas inicialmente parnasianos tornaram-se grandes "à condition d'en sortir": Baudelaire; Mallarmé, Verlaine e Flaubert. Em Mallarmé, as causas determinantes eram influências românticas do estrangeiro: a poesia inglesa e o wagnerismo alemão. No caso de Verlaine, agiu um motivo pessoal: a transformação da sua vida pequeno-burguesa em boêmia desenfreada, pela influência de Rimbaud. Flaubert e Baudelaire também passaram pela "éducation sentimentale" da Boêmia, cuja importância histórica como fermento do romantismo sobrevivente é muito maior do que o valor atual das suas expressões.

A boêmia podia agir contra a poesia burguesa dos parnasianos porque era de origem antiburguesa. É a forma francesa da mesma resistência dos intelectuais que gerara na Alemanha de 1800 o "épater le bourgeois" de Friedrich Schlegel, em *Lucinde*, e a vagabundagem de Clemens Brentano. O motivo imediato era o estabelecimento da monar-

---

84 Frédéric Amiel, 1821-1881.
Fragments d'un Journal intime (ed. por E. Schérer, 1882/1887).
A. Thibaudet: *Amiel on la part du rêve.* Paris, 1929.
L. Bopp: *Fréderic Amiel. Essais sur sa pensée.* Paris, 1931.

quia burguesa em julho de 1830; em 1833 aparece *Les Jeune-France,* de Gautier, romance da vida livre e licenciosa dos artistas românticos com as moças dos subúrbios de Paris. Em 1835, Vigny[85] deu ao Théâtre Français seu *Chatterton*, peça de valor dramático reduzido, mas de importância histórica muito grande: o poeta é apresentado, nessa tragédia, como fatalmente incompreendido pelos "filisteus" burgueses, de modo que "épater le bourgeois" seria a sua reação natural. *Chatterton* criou, para muitos decênios e círculos, a imagem típica do "poeta". Um Aloysius Bertrand viveu essa "boêmia" na realidade; e Murger[86] escreveu o romance que a tornou popularíssima. Existem duas espécies de boêmia: a verdadeira e a falsa. A boêmia autêntica é uma desgraça: a miséria dos artistas, para cuja profissão inútil não há lugar na hierarquia utilitarista das profissões. Mas também existe a falsa boêmia de artistas pobres mas felizes na vida sem ocupações "sérias" e de amor livre. Na realidade, a falsa boêmia só existe entre artistas-diletantes ineptos, vivendo das mesadas do pai; ou então, é um espetáculo arranjado por artistas malogrados e expertos para assustar e secretamente divertir o burguês que paga ingresso. Antigas traduções das *Scènes de la vie de bohême* para o inglês e alemão começam com prefácios apologéticos, pedindo desculpa pela leviandade dos heróis e a imoralidade das heroínas do romance. Mas nota-se o prazer clandestino do leitor burguês em saber de coisas que as convenções morais da sua classe lhe proibiram; também no sentimentalismo da morte de Mimi, o burguês chorou a triste impossibilidade de realizar os seus "sonhos de desejo". Nesse sentido, a falsidade da popularíssima ópera *La Bohème* de Puccini acompanha condignamente a falsidade do romance de Murger. Neste, porém, é de importância capital o pós-escrito, em que os boêmios se metem na política de 1848, para acabarem, eles mesmos, como "filisteus" tristes. Com isso, Murger dá o primeiro esboço de uma "cura do romantismo pela realidade", de uma "éducation sentimentale". Seis anos depois publicou-se *Madame Bovary*.

---

85 Cf. "Romantismos em oposição", nota 15.

86 Henri Murger, 1822-1861.
Scènes de la vie de bohême (1851).
G. Montorgueil: *Henri Murger, romancier de la Bohême.* Paris, 1929.

Todo mundo admite o papel importantíssimo de Flaubert[87] na história do romance moderno, entre Balzac e Zola, lembrando-se também a influência que exerceu fora da França: sobre Henry James, Turgeniev e Fontane, Eça de Queirós e tantos outros. Mas não por isso é Flaubert geralmente admirado. O romancista Flaubert perdeu nos últimos decênios, adversos ao seu ideal de "l'art pour l'art", algo do seu prestígio; uma obra tão grande como *L'Éducation sentimentale* só continua a ser lida e estudada pelos *highbrows*; *Madame Bovary*, ao contrário, está circulando em edições baratas, tido como romance erótico com desfecho policial. A glória de Flaubert parece residir no seu estilo; mas nosso apreço pelas artes estilísticas diminuiu muito. Será o estilo a suficiente razão de ser de uma obra de arte. Há quem declare: "Os romances de Flaubert são obras admiráveis; mas não nos ajudam vitalmente".

Flaubert era o mais vagaroso dos escritores: 5 anos, 7 anos e mais para escrever um romance de tamanho reduzido, isso inspira inveja aos escritores profissionais, insatisfeitos com o trabalho imposto pelo público; e inspira respeito ao próprio público, encontrando um escritor antiboêmio, consciencioso e sério. É literatura tão séria, tão bem documentada como uma obra da ciência, realizando o ideal parnasiano da poesia científica.

---

87 Gustave Flaubert, 1821-1880.
Madame Bovary (1857); *Salammbô* (1862); *L'education sentimentale* (1869); *La tentation de saint Antoine* (1874); *Trois contes* (1877); *Bouvard et Pécuchet* (1881); *Correspondance générale* (1887/1893).
J. de Gautier: *Le génie de Flaubert.* Paris, 1913.
E. Seillière: *Le romantisme des réalistes; Gustave Flaubert.* Paris, 1914.
A. Thibaudet: *Gustave Flaubert.* Paris, 1922.
L. Bertrand: *Gustave Falabert.* Paris, 1923.
L. de Sidaner: *Gustave Flaubert, son oeuvre.* Paris, 1930.
D. L. Demorest: *L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de Gustave Flaubert.* Paris, 1931.
W. Digeon: *Le dernier visage de Flaubert.* Paris, 1946.
F. Steegmuller: *Flaubert and Madane Bovary.* 2.ª ed. London, 1947.
Ph. Spencer: *Flaubert, a Biography.* New York, 1953.
A. Fairlir: *Flaubert, Madame Bovary.* London, 1962.
E. Starkie: *Flaubert, The Making of the Master.* London, 1967.
E. Starkie: *Flambert, the Master.* London, 1971.

Com efeito, o trabalho preparatório de Flaubert consistiu em uma documentação muito mais exata do que os estudos meio fantasiosos de Balzac de "fisiologia da sociedade". Atrás de *Madame Bovary*, os flaubertianos podiam descobrir os modelos reais: a cidade normanda de Ry, a adúltera Delphine Couturier que se tornará Emma Bovary, o livre-pensador Jouenne que aparecerá como M. Homais, e assim em diante; mas estudos recentes destruíram todas essas hipóteses: o modelo de Emma Bovary teria sido madade Louise Pradier, a mulher do conhecido escultor, e a tragédia teria acontecido em Paris. Essa descoberta acrescenta mais um motivo para admiração por Flaubert: pois só no ambiente provinciano, tão fielmente descrito e para o qual o romancista transpôs os acontecimentos reais, teria sido possível a tragédia de Emma Bovary. A lentidão do processo da transfiguração artística em Flaubert não teria sido, aliás, compatível com o espírito dramático que informa a obra de Balzac. Flaubert tem a cabeça épica, sabe dar aos assuntos certa permanência supra-histórica e supra-atual que os romances de Balzac, historiador de sua sociedade, não possuem. *Madame Bovary* e *Un coeur simple*, mesmo se localizados exatamente em casas parisienses ou lugares da Normandia de 1850, passam-se em todos os tempos e países da história e do mundo. A distância entre as pessoas e fatos reais que forneceram o assunto ao romancista, e os personagens e acontecimentos do plano novelístico é incomensurável. Essa "distância épica" é resultado do estilo de Flaubert. O seu esforço ingente de inúmeras noites de insônia desesperada não se reduz àquilo que os amigos e os biógrafos estranhavam e admiravam: à eliminação radical dos adjetivos e sua substituição por substantivos que não precisam desse acompanhamento – não "existem sinônimos", disse Flaubert – nem à colocação sábia das "coupes" das frases. Procurava a exatidão máxima de correspondência entre objetos e palavras, movimentos e frases, para conseguir a representação objetiva da realidade. O exemplo mais famoso é a descrição da exposição agrícola em *Madame Bovary*, combinação sinfônica de discursos oficiais e conversa erótica entre Emma e Rodolphe e o ruído dos bois e o vento nas árvores. Mas nessa composição polifônica também se revela a ironia amarga do romancista, dirigida contra os seus próprios personagens. M. Homais, imagem tão fiel do livre-pensador provinciano, é ao mesmo tempo uma caricatura grandiosa; e ele é, no fim do romance, o vencedor. Os imbecis são os senhores

deste mundo. Ironia e pessimismo de Flaubert estão em grave contradição com o seu ideal de realismo objetivo. Evidentemente, não foi por incapacidade de eliminá-lo que Flaubert deixou subsistir esse desequilíbrio entre intenção e realização. A ironia impôs-se ao romancista, céptico e pessimista porque passara pelas decepções ideológicas de 1848 e 1852.

A obra-prima de dolorosa ironia flaubertiana é *Un coeur simple*. A história da velha criada, embalada em sonhos de um sobrinho perdido em mares longíquos, é narrada, através da frieza realista do tom, com certa crueldade sádica, martirizando o pobre personagem; e o fim, quando o papagaio, única lembrança do filho, aparece à agonizante, em visão, como a pomba do Espírito-Santo, é de uma ironia desumana e sobre-humana, iluminando em visão rápida o "engaño general" da humanidade. É o mesmo engano acerca da verdadeira natureza das coisas, da realidade, que produz a ruína de Emma Bovary, enganada pela falsidade das leituras românticas, assim como a França fora enganada pela ideologia romântica, em 1848. O mesmo engano, em *La tentation de saint Antoine*, é o da humanidade inteira, enganada pelos deuses, as fantasias religiosas que ela mesma criou. Essa obra máxima de Flaubert, nunca bastante apreciada, simboliza o "bovarysmo" do gênero humano. A filosofia de Flaubert aproxima-se do pantragismo. Mas a tragicidade do mundo não reside, na obra de Flaubert, em conflitos de sentido histórico, entre o indivíduo e a lei, mas na cegueira do homem, tomando a sério a lei imbecil que ele mesmo criou; é cegueira como a dos heróis da tragédia grega, mas sem heroísmo. O Universo está definido, tragicamente, pela "bêtise humaine".

O intuito de Flaubert era a representação artística, a estilização da "bêtise humaine", para eliminá-la desta maneira. A *Éducation sentimentale* significa a liquidação do romantismo pela estilização parnasiana. *L'Éducation sentimentale* é a obra mais ambiciosa de Flaubert, mas não a mais perfeita. O fundo, o panorama da época na qual o romantismo foi derrotado, está realizado; o primeiro plano quase desaparece, pela mediocridade mesquinha de Frédéric Moreau e madame Arnoux, resultado desconcertante no qual colaborou o pudor de Flaubert perante o problema da exibição autobiográfica. *L'Éducation sentimentale* é um poderoso romance psicológico, o mais comovente que foi escrito depois de Stendhal; mas não tem a perspectiva de uma visão histórica de sua época, do romantismo

desiludido; pois Flaubert continuava, apesar de tudo, preso naquela ilusão. É opinião geralmente admitida que o realista Flaubert continuou, no fundo, romântico. O seu ideal de escritor é o "vate", o visionário cósmico de Hugo: a humanidade inteira é imbecil; só o poeta vê as coisas como são realmente, só ele é capaz de apresentá-las com o realismo da verdade, pela ironia objetiva da sua arte estilística. Daí o estilo ter função dupla: a função analítica do desmascaramento e a função ativa da "éducation". A *Éducation sentimentale* dá testemunho da impossibilidade de reunir essas duas funções. Balzac, narrador sem preocupações estilísticas, profetizara a vitória da burguesia; nos romances de Flaubert, os burgueses balzaquianos estão fracassando. Continuou o desprezo romântico do mundo, quer dizer, do mundo burguês.

Daí a mania de estilista de Flaubert, as suas lutas íntimas, às vezes durante uma noite inteira em torno de um único adjetivo, o trabalho de semanas numa única página. A ilusão romântica estava destruída; uma forma artística como que eterna devia fixar a renúncia à ilusão. Flaubert acreditava nesse poder da arte com o fervor de um místico; e essa fé na onipotência da arte é tipicamente romântica. Mais uma vez, revela-se o romantismo secreto, clandestino, como porta para sair do prosaísmo parnasiano.

O elemento romântico no parnasianismo é justamente o "l'art pour l'art", que era o instrumento de trabalho de Flaubert. Mas como seria possível esse romantismo estilístico sem cair de novo no romantismo sentimental? Flaubert estava protegido contra esse perigo pela sua qualidade de burguês. Mas é preciso definir o termo. Um dos muitos contemporâneos literários aos quais Flaubert dedicava o ódio do desprezo era Augier; este também protestava contra o romantismo – será interessante comparar, guardadas as dimensões, *Les pauvres lionnes* e *Madame Bovary* – e também era burguês, mas de uma outra espécie: burguês parisiense, do alto comércio honrado, por assim dizer, mas contudo da parte do capital móvel. Flaubert era burguês provinciano; mais importante, porém, do que a antítese geográfica é a econômica, a situação de *rentier*, vivendo de rendimentos sem necessidade de fazer negócios. Esta situação, de *rentiers* ou então de funcionários públicos com vencimentos e futuro garantidos, é a condição econômica da arte parnasiana e também da arte de Flaubert, modelando e remodelando

os seus romances durante cinco, sete e dez anos, sem necessidade urgente de publicá-los. Daí o parnasianismo de Flaubert, tão manifesto nas frases cinzeladas da exótica *Herodias*; no panorama da história das religiões, na *Tentation de saint Antoine*; na poesia arqueológica de *Salammbô*, Flaubert realizou o seu ideal de romance cientificamente documentado, realizando o ideal de "poesia científica" do parnasianismo, mas experimentando também a desgraça da doutrina: *Salammbô* é um romance arqueológico sem sentido histórico, um romance sem sentido humano. "C'etait à Megara...", eis a frase magnificamente musical com que a obra começa; mas que nos importa o que aconteceu em Megara? E quem sabe se aconteceu realmente assim em Megara? O problema do romance histórico, colocado nos devidos termos, pela primeira vez, por Manzoni, foi resolvido por Flaubert, e em sentido negativo. A tentativa da reconstituição do passado, em *Salammbô*, foi desmentida pela impossibilidade de verificar exatamente o que "aconteceu em Megara". Acontece, porém, que *La tentation de saint Antoine* também é um romance histórico, o de todas as religiões; que *L'Éducation sentimentale* também é um romance histórico, o da França romântica e burguesa; que *Madame Bovary* também é um romance histórico, o da província francesa sob o Segundo Império. Enquanto não foram concebidos como romances históricos, tornaram-se tais, pelo gênio épico de Flaubert. Em horas amargas, Flaubert sentiu toda a sua literatura como falida. O mundo pertence à "bêtise humaine"; mas a própria literatura também é uma "bêtise", talvez a maior de todas, e certamente, conforme Leopardi, "la più sterile delle professioni". Se o mundo é o cosmos da "bêtise humaine", a literatura realista é o museu parnasiano das "bêtises humaines" tragicamente incuráveis. O caso dos dois imbecis *Bouvard et Pécuchet*, cujo zelo em documentar-se tem cheiro suspeito de auto-ironia, é o do próprio lucidíssimo Flaubert. Mas o supremo documento da auto-análise suicida de Flaubert é sua correspondência. Ali, a ironia que pretendeu derrubar o romantismo, revela-se como arma do romantismo – fora Friedrich Schlegel que criara esse conceito. A fé romântica no poder construtivo da arte e a fé romântica no poder destrutivo da ironia anularam-se reciprocamente. É isso o que a crítica moderna percebe no estilo de Flaubert. De dois estilos dispõe a língua francesa: do estilo analítico, seja de Pascal, seja de Bossuet, seja de Voltaire; e do estilo ativo, seja de Molière, seja de Stendhal, seja de Balzac. Flaubert fez a tentativa de reunir

os dois estilos, tentativa irrealizável. Cada uma das suas frases, cada um dos seus parágrafos é impecável; Flaubert escreveu as páginas mais perfeitas em prosa francesa. O conjunto dos seus romances, de tão admirável construção novelística, ressente-se daquela incongruência estilística. A insatisfação permanente de Flaubert consigo mesmo não estava de todo injustificada. Em vão, Flaubert retirou-se para o convento do seu palacete, levando a vida de um "monge das letras"; o problema "verdade ou ficção" estava irresolúvel. Bouvard e Pécuchet, os heróis imbecis de Flaubert, são, conforme a expressão feliz do crítico americano Trilling, os dois santos mártires da litertura. – Flaubert ainda pode "ajudar-nos."

E já "ajudou" muito. Pois *Madame Bovary* é a "maravilha do mundo" entre todos os romances. É o primeiro romance rigorosamente construído como um poema. A releitura e a re-releitura sempre fazem descobrir concatenações inesperadas. Quanto à arte da estrutura, *Madame Bovary* situa-se entre a *Divina Commedia* de Dante e o *Ulysses* de Joyce. É o precursor do romance poemático moderno. Mas seu autor acabou, como Dante e Joyce, em decepção amarga.

Flaubert acabou em desespero, porque, como artista, era incapaz de fazer concessões, de concluir um "compromisso". Depois de Flaubert, haverá só uma alternativa: ou sacrificar a poesia à ciência, criando-se em vez de uma poesia científica uma ciência poética – as grandes obras historiográficas de Taine, que são na verdade romances tendenciosos; ou, então, sacrificar a ciência à poesia, deformando-se a realidade conforme as leis de uma poesia menor, melancólica ou humorística. Eis o "compromisso vitoriano" na França, a arte menor, muito menor mesmo, de Ferdinand Fabre e Alphonse Daudet.

Ferdinand Fabre[88] não desempenhou papel de precursor – não era bastante original para isso – nem era um atrasado, porque forte e independente. Acompanhou, em certo isolamento, a evolução de Flaubert a Zola, sem tirar as conseqüências radicais nem daquele nem deste. Fabre

---

88 Ferdinand Fabre, 1830-1898.
Les Courbezon (1862); *L'abbé Tigrane* (1873); *Mon oncle Célestin* (1881); *Lúcifer* (1884).
E. Gosse: *French Profiles.* London, 1905.

especializou-se num ramo pouco explorado da vida provinciana: a vida do clero. Descreveu com mestria os tipos diferentes, do pobre vigário de aldeia até o cônego ambicioso que pretende tornar-se bispo. Como realista da estirpe de Flaubert, viu as misérias, imbecilidades, mesquinhezas; como escritor de "compromisso", não tirou conclusões anticlericais. No fundo, continuou, com maior força viril, a tradição do conto rústico; às vezes, como em *L'abbé Tigrane*, chegou a uma monumentalização que lembra a Gotthelf. Contudo, o seu "l'art pour l'art" realista nunca ofende; e talvez por isso é que Fabre está hoje injustamente esquecido.

Como autor rústico, Fabre é fatalmente regionalista: o seu objeto não é o clero da França, mas só o clero da região de Bedarieux. O regionalismo, ocupando-se as mais das vezes de províncias atrasadas, permite evitar certos problemas atuais, facilitando deste modo o "compromisso". Regionalista foi Alphonse Daudet[89], o representante principal do romance realista moderado, na época de Zola; por isso, parecia um flaubertiano que não quis dar o passo decisivo para o naturalismo. Mas, como quase toda a sua obra, é Daudet um contemporâneo de Flaubert, assim como Zola aliás; e em vez de dizer que não "quis", será melhor dizer que não podia. Assim como nos contos da sua mocidade e na *Arlésienne*, foi sempre um regionalista da Provença, admirador de Mistral, um "félibrien" em prosa francesa. Na sua situação de um provinciano no ambiente meio hostil da capital, havia todos os elementos de um grande conflito. Mas este não se revela na obra de Daudet. Estava indeciso. Zombou dos seus conterrâneos meridionais: em *Tartarin de Tarascon*, na sua capacidade de mentir jocosamente; em *Numa Roumestan*, dos seus

---

89 Alphonse Daudet, 1840-1897.
Le petit chose (1868); *Lettres de mon moulin* (1869); *L'Arlésienne* (1872); *Les aventures véritables de Tartarin de Tarascon* (1872); *Contes du lundi* (1873); *Fromont jeune et Risler ainé* (1874); *Jack* (1876); *Le Nabab* (1877); *Les rois en exil* (1879); *Numa Roumestan* (1880); *Sappho* (1884); *L'Immortel* (1888).
E. Fricker: *Alphonse Daudet et la société du second Empire.* Paris, 1938.
J. E. Clogenson: *Alphonse Daudet, peintre de son temps.* Paris, 1946.
G. Benoit-Guyod: *Alphonse Daudet, son temps, son oeuvre.* Paris, 1947.
G. V. Dobie: *Alphonse Daudet*. London, 1949.
M. Sachs: *The Career of Alphonse Daudet.* Cambridge, Mass., 1965.

talentos de charlatanismo político; mas continuou a adorar a sua terra, preferindo-a às ruas de Paris. Tornou-se moralista à maneira de Augier, advertindo contra o perigo da corrupção da família em *Fromont jeune et Risler ainé* e da corrupção da mocidade em *Sappho*; esses dois romances, os seus melhores, são panoramas brilhantes da grande cidade, que era afinal a capital da pátria de Daudet, nacionalista fervoroso. O moralismo de Daudet não é profundo, tampouco como a sátira fácil de *Les rois en exil* e do *Immortel*. O provençal e reacionário Daudet era um escritor brilhante, tocando com vituosismo todos os registros do *esprit* e do *sentiment*, um grande *causeur*. Mas de modo algum um grande romancista. Das suas obras tem *Jack*, a história comovente de uma criança infeliz, as maiores possibilidades de permanecer.

A França do século XIX deu à literatura de ficção novelística um Stendhal, um Balzac, um Flaubert, um Zola. Significaria diminuí-los, associando-lhes um Daudet. Para estabelecer-lhe a categoria, será bastante desmentir a comparação freqüente com Dickens, com o qual tem pouco em comum senão o "compromisso"; mas Dickens, vindo de época anterior, aceitou a situação encontrada, e Daudet é o próprio autor do "vitorianismo francês", criando um naturalismo reacionário. "La République sera naturaliste, ou elle ne sera pas", dizia Zola. "La République sera conservative, ou elle ne sera pas", dissera Thiers. Daudet tentou reconciliar os dois conceitos, com o resultado de todas as tentativas assim. O seu moralismo é reação de um burguês provinciano, decepcionado pela industrialização e democratização do país. Em vez de compará-lo a Dickens, se sugere a comparação com Palacio Valdés[90], que revela analogias certíssimas com Daudet e continuou, por meio de várias traduções, um dos autores preferidos da gente da "Action Française". O ambiente psicológico do espanhol também é parecido: o aburguesamento cinzento na época da restauração dos Bourbons. Aburguesamento e desilusão são os motivos social e psicológico da chamada literatura realista.

Os mesmos motivos desempenharam papel importante na evolução da literatura russa: o aburguesamento começou pelas reformas libe-

90 Cf. "Romantismos em oposição", nota 114.

rais do tzar Alexandre II, sobretudo a abolição da servidão dos camponeses em 1861; a desilusão, ali, era de uma classe correspondente aos *rentiers* europeus: os proprietários de terras, meio-aristocráticos. Sob o regime despótico do tzar Nicolau I, excluídos da vida pública, foram eles que se sentiam "inúteis" como o Eugênio Onegin de Puchkin, tornando-se propagandistas do liberalismo. Depois da grande reforma, a sua "inutilidade" agravou-se economicamente; e a "literatura dos proprietários rurais" tornou-se auto-acusação anti-romântica ou nostalgia neo-romântica.

Essa constelação produziu pelo menos três escritores de primeira ordem: Gontcharov, Turgeniev e Saltykov. Foi então que a literatura russa começou a afigurar-se aos estrangeiros como se fosse composta só de alguns poucos grandíssimos autores, desacompanhados de companheiros de nível médio ou baixo. A tradição romântica acabou com o colapso de Gogol; mas a crítica radical que saudara essa catástrofe conseguiu impedir a formação de uma nova tradição literária. Aqueles três grandes escritores estavam isolados porque trabalhando num país apaixonadamente hostil à literatura.

O primeiro responsável por isso foi Bielinski[91], o maior dos críticos literários russos. No começo fora eslavófilo, nacionalista, admirador de Puchkin. Em Gogol saudou o continuador do grande poeta; mas *O Capote* abriu-lhe, como à Rússia inteira, os olhos. Interpretou o conto como a verdadeira volta à alma do povo russo e à realidade da Rússia; e ao mesmo tempo substituiu pela dialética hegeliana as esperanças herderianas de um grande futuro da raça eslava. Eram os dias nos quais o jovem Dostoievski, outro protegido de Bielinski e autor de *Os Pobres*, novela gogoliana, freqüentava os círculos revolucionários. Em breve, porém, Bielinski devia reconhecer seu engano com respeito a Gogol: à *Correspondência com amigos* do romancista, o crítico respondeu com uma famosa carta aberta, declarando a guerra a todas as tendências conservadoras na literatura e proclamando a substituição do romantismo reacionário pelo realismo de tendências sociais; a própria razão de ser da literatura seria a descrição realista e impressionante dos sofrimentos do povo, para criar a mentalidade revolucionária.

91 Cf. "Romantismos de evasão", nota 183.

A conseqüência imediata dessa atitude era a formação de uma literatura que não quis ser literatura e sim propaganda. No fundo, isso não era anti-romantismo, e sim "romantismo social" no sentido dos franceses, baseado no socialismo utopista do "jovem hegelianismo", mas sem capacidade de chegar à conclusão final, ao marxismo. Está assim traçado o caminho de Herzen[92], escritor genial que não se realizou plenamente. Nos seus começos é inconfundível a influência do romantismo francês, sobretudo de George Sand, então o escritor estrangeiro mais lido na Rússia. As idéias emancipatórias e meio socialistas de Sand enchem o romance *De Quem é a Culpa?*, que seria um panorama admirável da Rússia patriarcal, se não fosse, ao mesmo tempo, um panfleto político contra a servidão; e seria admirável como panfleto político se a crítica do autor não fosse visivelmente influenciada pelos seus ressentimentos de filho ilegítimo de um latifundiário. A condição social de Herzen, embora homem rico, foi a dos intelectuais pequeno-burgueses alemães de então; foi ele o primeiro russo que interpretou o hegelianismo de maneira esquerdista, sem recorrer às esperanças humanitárias, herderianas, mas conforme as doutrinas alemãs. O seu radicalismo tipicamente eslavo passou do eslavofilismo imediatamente para o materialismo de Feuerbach. Mas não chegou nem um passo mais adiante. Herzen exilou-se para a Europa, sua terra de promissão, onde experimentou logo as conseqüências da revolução malograda de 1848. Contra essa Europa, que lhe parecia incapaz de levantar-se, lançou o grande panfleto *Do Outro Lado*, profetizando o fim apocalíptico da civilização ocidental por uma grande revolução russa e eslava: manifesto anti-romântico de um revolucionário que não era capaz de esquecer o romantismo eslavófilo. A ação positiva do socialista Herzen exerceu-se através da revista clandestina *Kolokol*, redigida e impressa em Londres, lidíssima e muito influente na Rússia durante os primeiros anos do governo do tzar Alexandre II, este

---

92 Alexei Ivanovitch Herzen, 1812-1870.
De quem é a culpa? (1847); *Do outro lado* (1850); *Kolokol* (1857/1869); *O meu passado e pensamento* (1875/1879).
K. Levin: *Alexei Herzen.* 2.ª edição. Moscou, 1922.
J. Steklov: *Herzen.* Moscou, 1923.
R. Larry: *Alexandre Herzen.* Paris, 1929.
E. H. Carr: *The Romantic Exiles.* London, 1933.

mesmo leitor assíduo do periódico contrabandeado. Mas os resultados que a propaganda de Herzen conseguiu, eram todos no sentido do liberalismo: abolição da servidão, autonomia administrativa dos distritos, tribunal do júri. Abriram-se as portas à mobilização do capital agrário e ao aburguesamento na Rússia. Herzen foi coerente, tirando a extrema conseqüência do seu socialismo liberal ou liberalismo socialista: tornou-se partidário de Bakunin, anarquista. Então já tinha perdido a influência na Rússia. Era um homem fracassado. A sua impressionante autobiografia, *O meu passado e pensamento*, parecia a um crítico revelar "um Prometeu idealista, preso ao rochedo do materialismo"; também poder-se-ia dizer, um socialista preso ao romantismo eslavo. Herzen é algo como representante de uma boêmia do socialismo, boêmia constituída pelos grupos de russos exilados nas capitais européias.

Herzen é o primeiro grande representante da *Intelligentzia* russa. Usa-se essa ortografia, transcrição mais ou menos fiel das letras russas: é uma nova classe, profissionalmente revolucionária.

A literatura russa do século XIX teve que desempenhar várias funções, além da literária propriamente dita: era jornalismo, num país em que não existia imprensa livre; era tribuna política, num país em que não havia parlamento; era cátedra universitária, num país em que as Universidades eram fiscalizadas por sargentos de polícia; era púlpito, num país em que a própria Igreja estava muda. Todas essas funções foram desempenhadas pela classe dos que escreviam, mais numerosa do que o grupo de autores de poesias e romances. Essa classe é a *Intelligentzia*, isto é: os homens de cultura superior que, excluídos da vida pública, fizeram oposição sistemática, divulgando suas idéias no disfarce de obras de ficção e de poesia, burlando a censura, influenciando a opinião pública, reivindicando (e, às vezes, conseguindo) reformas e preparando, deliberadamente ou involuntariamente, revoluções. A *Intelligentzia* não é um fenômeno especificamente russo e não é só do século XIX. Também constituíram uma *Intellientzia* os *philosophes* e *encyclopédistes* franceses do século XVIII, lutando contra o *Ancien Régime* e preparando ideologicamente a Revolução. E nem sempre se trata de luta contra um regime despótico. A *Intelligentzia* norte-americana dos anos de 1920 revoltou-se contra o governo democrático da maioria. Mas tampouco se trata de simples oposição de um grupo. De *Intelligentzia*,

naquele sentido, só se pode falar quando os intelectuais de um país a integram de maneira compacta, não havendo oposição contra essa oposição. É o que aconteceu na Rússia do século XIX, explicando o enorme poder exercido por essa classe sem poder, que criou a grande literatura russa[93].

A *Intelligentzia* não foi, portanto, um grupo entre outros grupos, mas uma classe: a dos intelectuais, no sentido em que Carl Mannheim considera como classe os intelectuais. Mas é preciso advertir contra um equívoco: as "classes" literárias não coincidem com as classes da sociedade[94]. Na *Intelligentzia* russa do século XIX havia os latifundiários aristocráticos e seus filhos, os intelectuais pequeno-burgueses das cidades e, mais, um terceiro grupo que é difícil definir; digamos, por enquanto, "o êxodo rural dos intelectuais". Ideologicamente, a *Intelligentzia* tampouco era homogênea. Mas a grande divergência entre os "eslavófilos", que pretenderam conservar o caráter nacional e religioso da Rússia, e os "ocidentalistas" que pretenderam europeizar o país, essa divergência já não era tão aguda por volta de 1850. No fundo, todos eram ocidentalistas, desejando reformas. Mas também eram todos, no fundo, eslavófilos, atribuindo à Rússia a missão de salvar a humanidade corrompida. Alguns membros da *Intelligentzia* voltarão mesmo, mais tarde, a um eslavofilismo radicalizado: será o pan-eslavismo. E esse radicalismo é característico, independente da sua tendência para a Esquerda ou para a Direita. A *Intelligentzia* foi, no início, quase homogeneamente liberal; depois, radicalizou-se cada vez mais, sob a influência dos intelectuais pequeno-burgueses das cidades, os precursores do socialismo russo: Tchernichevski, Dobroliubov, Pissarev. Continuavam liberais os latifundiários aristocráticos como Turgeniev e Gontcharov; mas entre eles também surgiram radicais, embora de tendência diferente, como Tolstoi. Houve, enfim, aquele terceiro grupo: espécie de "êxodo rural de intelectuais", isto é, membros da classe rural que por este ou aquele motivo tiveram de se separar da sua classe. São os mais radicais dos radicais. Têm que fugir para o estrangeiro. São os Herzen e Bakunin: são, naquela época, os anarquistas.

---

93 D. Ovsianko-Kulikovski: *História da Intelligentzia russa.* Moscou, 1908. Th. G. Masaryk: *Russland und Europa.* Jena, 1913.

94 G. Zonta: *Storia della letteratura italiana.* Vol. IV. Cap. 2, Torino, 1932.

Herzen pertencia à “boêmia política” dos russos que viviam exilados na Suíça, em Londres e outras cidades européias. Desde a “falência” de Herzen, o chefe dessa “boêmia” era Bakunin[95], este já não escritor, ou, quando muito, panfletário em língua francesa ou alemã. O papel de Bakunin no movimento socialista europeu foi efêmero e funesto. Iniciou-se, o que é significativo, com a sua participação no congresso pan-eslavo de Praga, em 1848; continuou com a sua posição contra Marx no seio da Primeira Internacional; e acabou nas associações anarquistas, meio românticas, dos trabalhadores do Jura, na Suíça, e na Itália. O papel de Bakunin na Rússia foi grande e negativo num outro sentido: revelou, conforme a expressão de Florovski, “os becos sem saída do romantismo”. Com Herzen e Bakunin acaba o hegelianismo russo, que sempre fora meio eslavófilo. Inicia-se a época do positivismo, mais do positivismo inglês de Mill do que do francês de Comte, e do utilitarismo; quer dizer, do radicalismo político, que se julgava socialista, mas serviu, nesse momento histórico, às aspirações da burguesia.

O grão-mestre do radicalismo russo foi Tchernichevski[96]. Assim como nos casos de Herzen e Bakunin, a obra realizada não justifica a grande influência literária. Mas a época era mesmo antiliterária. Era de conversas teóricas, preparando ações revolucionárias. Essas conversas constituem o único, e pálido, encanto do seu romance *O Que Fazer?*: aquelas discussões noturnas, intermináveis, de estudantes e intelectuais russos sobre revolução, socialismo, amor livre e Deus, que constituem parte essencial da literatura russa do século XIX e serão imitadas em toda a literatura do naturalismo europeu. Tentativas recentes de descobrir grande arte de construção novelística em *O que Fazer?* não convencem. O próprio autor só escolheu

---

95 Mikhail Aleksandrovitch Bakunin, 1814-1876.
P. Nettlau: *Das Leben Michail Bakunins.* 3 vols. London, 1896/1900.
E. H. Carr: *Michail Bakunin.* London, 1937.
B. P. Hepner: *Bakounine et le panslavisme révolutionnaire.* Paris, 1950.

96 Nikolai Gavrilovitch Tchernichevski, 1828-1889.
Que fazer? (1863)
G. V. Plekhanov: *Tchernichevski.* 2.ª ed. Moscou, 1924.
J. Steklov: *Tchernichevski.* 2.ª ed. Moscou, 1928.
N. Beltchikov: *Nikolai Gavrilovitch Tchernichevski. Biografia crítica.* Moscou, 1947.

o gênero para poder discutir com relativa liberdade o problema que foi o problema primordial da Rússia: "Que fazer?" Fazer alguma coisa, realizar algo de útil ou preparar as realizações futuras, só isso parecia importante no imenso país da indolência sonolenta, da filosofia do "não adianta", do "nitchevo". Movimentar o país para preparar a revolução socialista. Tchernichevski e os seus discípulos opuseram ao eslavofilismo o "ocidentalismo" mais radical. O programa era a europeização da Rússia. Falava-se em continuar a obra de Pedro, o Grande, interrompida pelo romantismo. A Europa dera o exemplo. Mas a Europa de 1860 não era socialista, e era radical só num sentido quase oposto: a industrialização continuou com velocidade vertiginosa. Os mestres de Tchernichevski – como tradutor e divulgador exerceu grande influência – eram Mill, Buckle, Darwin. O utilitarismo, esse pesadelo dos intelectuais ingleses, parecia panacéia aos intelectuais russos. Ainda Lenin admirava muito *O que fazer?*

"O que fazer?" – também se perguntou isso aos poetas. Da existência de Tiutchev, vivendo em exílio diplomático, ninguém sabia. Feth foi ridicularizado. O poeta da Rússia radical era Nekrassov[97]. Conhecedores fidedignos afirmam que Nekrassov era um poeta nato, só desviado da arte pela doutrina da poesia propagandística. O seu maior poema, *Quem vive feliz na Rússia*?, não justifica exatamente aquela apreciação: é uma sátira política e social contra a Rússia da servidão, então já abolida, em versos duros e expressões triviais. Há, aliás, quem defenda a tese de Nekrassov ter adotado deliberadamente o estilo de "chansonnier" vulgar, para fins satíricos. As poesias de tamanho menor, embora antes baladas do que líricas e sempre de tendência abolicionista, revelam uma eloqüência notável e forte sentimento humanitário, lembrando às vezes a Victor Hugo. *Os Cesteiros*,

---

97 Nikolai Alekseievitch Nekrassov, 1821-1876.
Poesias (1861, 1863); *Quem vive feliz na Rússia?* (1869, 1877); *Mulheres russas* (1872).
B. Lichenbaum: *Através da literatura.* Leningrad, 1924.
A. Kubikov: *A poesia de Nekrassov.* Moscou, 1928.
S. Jevgeniev-Maximov: *Nekrassov e seus contemporâneos.* Moscou, 1930.
Ch. Corbet: *Nekrassov, l'homme et le poète.* Paris, 1949.
S. Jevgeniev-Maximov: *Nikolai Alekxeievitch Nekrassov.* 3 vols. Moscou, 1950-1952.

O Frio, *Os Miseráveis*, gozam até hoje de popularidade imensa; mas é duvidoso se contribuíram muito para a formação do gosto poético na Rússia. Nekrassov não encheu a lacuna entre Puchkin e Anenski, entre a poesia romântica e a simbolista; antes é ele o responsável pela mediocridade da poesia russa durante meio século. Talvez tivesse sido melhor propagandista em prosa; pelo menos revelou habilidade considerável na fundação e direção de jornais e revistas, tornando-se rico. Mas não é sem significação esse fato, considerando-se que o poeta radical defendeu, durante a vida inteira, só uma reforma radical: a abolição da servidão, quer dizer, a medida legislativa que iniciou o aburguesamento da Rússia agrária. Nekrassov era utilitarista, em todos os sentidos. "O papel de embrulho em que dás um pedaço de pão ao faminto, vale mais do que o papel em que foi escrito o *Fausto* de Goethe" – essa frase de Nekrassov revela mais sentimentalismo dickensiano do que compreensão das tarefas civilizadoras que tem o socialismo, que afinal não aspira à formação de analfabetos saciados, e sim à distribuição justa de todos os bens da civilização. Nekrassov é, como antiromântico, um "filisteu", duvidando da utilidade da poesia. Mas só atacou os poetas "inúteis" do seu próprio tempo, como Feth; não ousou atacar os "clássicos", porque eram geralmente respeitados. "Afinal toda poesia de hoje é mais ou menos inútil", dizia Nekrassov, excluindo desse julgamento provavelmente só a sua própria poesia.

A vitória do utilitarismo impôs à crítica uma revisão geral de todos os valores da literatura russa, passada e moderna. Esse trabalho de revisão foi realizado pelos jovens críticos Dobroliubov e Pissarev[98]. O mais radical foi Pissarev; o seu ataque violento contra "o inútil poeta" Puchkin, em 1865, marcou época: a época da prosa. No terreno da crítica literária foi Pissarev exatamente o que no terreno político se chamava "niilista": defendendo a doutrina conforme a qual era preciso destruir tudo o que existe para poder construir o futuro. Não chegou a tanto o crítico Dobroliubov, que sabia fazer análise sociológica de obras literárias. Num famoso estudo,

---

98 Nikolai Alekseievitch Dobroliubov, 1836-1861.
Dmitri Ivannovitch Pissarev, 1840-1868.
V. Zhdanov: *Dobroliubov.* Moscou, 1952.
A. Coquart: *Dmitri Pisssarev et l'idéologie du nihilisme.* Paris, 1947.

O Reino das Trevas, serviu-se dos dramas de Ostrovski como pretexto para denunciar o atraso asiático da Rússia patriarcal; e o mesmo panorama sinistro constitui o fundo da sua crítica do *Oblomov*, de Gontcharov.

Gontcharov[99] é, para a literatura universal, o autor de um livro só, do romance *Oblomov*: um dos maiores livros de todos os tempos. Tem elementos para agradar os grupos mais diferentes de leitores; mas para compreender bem a obra precisa-se de uma qualidade preciosa e rara entre os leitores modernos: de paciência. Porque em *Oblomov* não se passa nada: ou antes, o que se poderia chamar "ação", nesse romance, só se passa para iluminar a inação do herói, da qual tudo depende. Oblomov, se bem que admirando a atividade do seu amigo alemão Stolz, não se casará nem exercerá profissão alguma; prefere continuar a vida sonolenta de um "senhor de engenho" russo, para o qual mil servos têm que trabalhar. Ele mesmo, servido fielmente pelo servo Zakhar, dorme e come e dorme outra vez e sonha, acordando só para comer e dormir mais uma vez, e assim em diante. É o romance mais estático da literatura universal; o romance do infinito enfado universal. Oblomov é um tipo daquela época: um "homem inútil", como fora Eugênio Onegin, mas perfeitamente arromântico e por isso satisfeito consigo mesmo. Os russos criaram uma palavra, "oblomovchtchina", para dar nome ao seu "état d'âme" de abulia consumada – mas Oblomov não foi apresentado como caso clínico aos psiquiatras. Inutilidade e abulia de Oblomov têm fundamento social: continuam em função da servidão, desmoralizando o senhor de tal maneira que ele acabou incapaz do trabalho de ler um livro ou de se vestir. *Oblomov* é, no primeiro plano, a acusação mais terrível que se lançou contra a estrutura social da Rússia antes da

---

99 Ivan Aleksandrovitch Gontcharov, 1812-1891.
Uma história trivial (1847); *Oblomov* (1857); *A queda* (1868).
A. A. Mazon: *Un maître du roman russe, Ivan Gontcharov.* Paris, 1914.
E. A. Liacki: *Gontcharov.* 4.ª ed. Stockholm, 1925.
E. A. Liacki: *Romance e Vida. A evolução da personalidade criadora de Gontcharov.* I. Praha, 1925.
V. E. Evgenev-Maksimov: *Ivan Gontcharov.* Moscou, 1925.
L. S. Utevski: *A vida de Gontcharov.* Moscou, 1931.
J. Lavrin: *Gontcharov.* New Haven, 1954.
A. & S. Lyngstad: *Ivan Gontcharov.* New York, 1971.

abolição. Mas se fosse só isso, Gontcharov seria o Nekrassov da prosa, e a sua obra já teria perdido toda atualidade, permanecendo só como documento histórico. Em vez disso, *Oblomov*, como obra de arte, sobreviveu à abolição, cada vez mais apreciado, ingressando enfim no pequeno número dos livros "clássicos" que não precisam do "interesse" do leitor, antes lhe impõem a "suspension of disbelief". Como o *Don Quixote*, como todas as grandes obras da literatura universal, é *Oblomov* de simplicidade só aparente; a análise revela nesse romance vários planos, unificados pela mais perfeita composição novelística – o da acusação social; depois, o da desilusão flaubertiana; enfim, no fundo, a calma épica – mas para descobri-los é bom consultar as outras obras de Gontcharov. Pertencia à classe dos senhores rurais como o seu herói passivo, sofrendo ele mesmo um pouco de "oblomovchtchina": escreveu muito pouco. Depois de uma primeira novela e do *Oblomov* deu só o romance *A Queda*, história pessoal com o panorama da época no fundo – algo como uma *Éducation sentimentale* russa. Repete certos motivos de *Oblomov*, como a inação de Raiski. Mas também há outros elementos, novos, que completam de maneira indispensável aquela obra-prima. Raiski é apresentado como incapaz de viver porque é ou porque se julga artista; a discussão do problema "Arte ou Vida", nesse romance, situa o autor perto do seu contemporâneo Flaubert. Mas Raiski não é o personagem principal; entre os outros destaca-se a avó, madame Bereskova, encarnação da Rússia antiga, com suas virtudes maternais. Esse ponto é de importância para esclarecer melhor as intenções de Gontcharov: apesar de criticar a "oblomovchtchina", não pensou em soluções radicais; é um liberal-conservador, que sabe apreciar o passado. Mas nem Raiski nem a velha Bereskova estão realmente no centro. O "herói" de *A Queda* é o enfado: a vida que aborrece porque nada se passa nela. Esse papel central do enfado em *A Queda* permite descobrir o último dos vários planos de *Oblomov*: o enfado como doença metafísica do homem abandonado por Deus num universo vazio. É, no tempo do ateísmo feuerbachiano, o epitáfio do invidualismo romântico.

Como romance realista é *Oblomov* o panorama simbólico da Rússia de 1860, da luta entre os eslavófilos conservadores e os "ocidentalistas" radicais que pretendiam renovar tudo e, se for preciso, destruir tudo. Gontcharov era liberal, como quase todos os senhores rurais; as suas convicções

políticas teriam-no levado para o lado da esquerda. Mas como esteta não apreciava o utilitarismo nem sequer o movimento; podia dizer, com Baudelaire: "Je hais le mouvement qui déplace les lignes." Gontcharov era um clássico, no sentido mais rigoroso da palavra; mas não chegara sem luta a esse resultado. Documento da luta é aquela sua primeira novela, *Uma história trivial*, contando a história das ambições românticas de um moço que acaba na trivialidade da burocracia. É a obra mais flaubertiana de Gontcharov, caracterizando-o como um dos grandes escritores da desilusão européia. O prosador mais vagaroso, mais consciencioso da literatura russa era, como Flaubert, um desiludido do romantismo; e como novo romantismo apareciam-lhe as grandes ambições dos radicais que acabariam um dia, pensava ele, na mesma trivialidade. Gontcharov não era capaz de acreditar muito em Stolz, que é o personagem mais pálido, sem vida, do grande romance. Os russos de então adoravam a Alemanha, país da ciência crítica, da técnica utilitária, da filosofia política. Os romances russos de então estão cheios de conversas sobre David Friedrich Strauss e Feuerbach, o materialismo de Louis Büchner e os adubos artificiais de Liebig, os estudos químicos de Bunsen e o liberalismo historiográfico de Mommsen. Não causa estranheza que Gontcharov tenha escolhido um alemão como opositor de Oblomov. Contudo, é significativo que o único personagem ativo do romance é um estrangeiro. As simpatias de Gontcharov estão todas do lado de Oblomov que tem, no fundo, razão em não agir; porque na Rússia não adianta nada. Simpatizando com Oblomov, a cuja classe pertenceu, Gontcharov conseguiu eliminar toda amargura flaubertiana. A "ação" de *Oblomov* parece passar-se num verão permanente, de calor quase mediterrâneo – é o único grande romance russo do século XIX sem neve nem gelo. Está cheio de sol. Nessa atmosfera não há lugar para discussões ideológicas. Com efeito, Stolz não é o verdadeiro complemento de Oblomov. Os dois personagens vivem um ao lado do outro, encontrando-se sem possibilidade de entender-se. O verdadeiro personagem complementar é o servo Zakhar, sem o qual Oblomov não podia executar as funções vitais mais primitivas; é o "alterego" do "herói". A composição de *Oblomov* não é determinada pela oposição entre Oblomov e Stolz, mas pela harmonia entre Oblomov e Zakhar. O romance simboliza a imobilidade da sociedade russa, apoiada na paciência ociosa dos senhores e na paciência trabalhosa dos servos. Por isso, Oblomov é, no foro íntimo do romancista, superior a

Stolz. Não faz nada porque não precisa fazer nada. O outro é estrangeiro; Oblomov é russo.

Oblomov é o representante da nação; e continuará representando-a até ser eliminado por um russo diferente, o de Gorki. O herói de Gontcharov, "senhor de engenho" é sedentário até o paradoxo; os heróis vagabundos de Gorki estão perpetuamente caminhando. São homens ativos da futura revolução. Gontcharov pertence à outra família de escritores russos. Talvez haja entre os seus antepassados literários o gordo Krylov. Mas depois pioraram os tempos. Os servos serão emancipados, os senhores viverão no estrangeiro como Turgeniev, esteta gontcharoviano; e o necrológio de Oblomov será escrito por Tchekhov no *Jardim de cerejas*. Gontcharov desconhece, porém, o esteticismo melancólico de Turgeniev e a melancolia decadente de Tchekhov. Não é romântico, absolutamente, e neste sentido é bem o contemporâneo de Tchernichevski e Dobroliubov. Mas tampouco é realista no sentido moderno, e sim num sentido muito antigo. O sol exuberante na sua obra não corresponde bem à realidade russa, lembra antes as paisagens idílicas do Mediterrâneo; até o seu outono é sem tristeza. A epopéia do ruralismo russo é uma obra permanente porque vista como que pela distância de séculos, aquela "distância" pela qual se caracteriza a calma imperturbável da epopéia. *Oblomov* é o poema da preguiça divina, um poema homérico. Gontcharov realizou o que Puchkin sonhara: em língua russa, uma obra grega.

A situação de Turgeniev[100] já é muito diferente: já precisava tomar mais a sério as ideologias radicais; e pode-se dizer que Turgeniev criou

---

100 Ivan Sergeievitch Turgeniev, 1818-1883.
Diário de um homem supérfluo (1850); *Diário de um caçador* (1852); *Rudin* (1855); *O ninho de Aristocratas* (1859); *Nas vésperas* (1860); *Pais e filhos* (1862); *Fumaça* (1867); *Um rei Lear da estepe* (1870); *Primavera* (1873); *Punin e Baburin* (1874); *Terra virgem* (1876); *Poemas em prosa* (1878/1882); *Clara Militch* (1882).
E. Haumant: *Turgeniev, la vie et l'oeuvre.* Paris, 1907.
N. N. Strachov: *Estudos críticos sobre Turgeniev e Tolstoi.* 5.ª ed. Petersburgo, 1908.
J. Ivanov: *Ivan Sergeievitch Turgeniev.* Petersburgo, 1914.
C. Garnett: *Turgeniev.* London, 1917.
M. Gerschenson: *O sonho e o pensamento de Turgeniev.* Moscou, 1919.
J. Nikolski: *Turgeniev e Dostoievski.* Sofia, 1921.

o romance ideológico da Rússia. Em *De Quem é a Culpa?* e *O Que Fazer?*, as discussões sufocam a ação e tiram a vida aos personagens. Nos romances de Turgeniev também ocorrem muitas discussões, mas estão perfeitamente enquadradas no enredo, as convicções ideológicas dos personagens misturam-se de tal modo com os motivos pessoais que resultam criaturas vivas que agem e reagem; não são meros porta-vozes do autor. A doutrina do dia, porém, era a identificação entre obra e autor: "Com aquele romance, o romancista pretende afirmar isso ou aquilo"; e Turgeniev apresentou à crítica russa o espetáculo desconcertante de um romancista, afirmando em cada um dos seus romances coisa diferente.

O Diário de um Caçador fez sensação pelas descrições impressionantes da vida dos servos, vítimas da pior miséria e da arbitrariedade dos senhores. O papel desse livro na agitação pela emancipação dos servos já foi comparado à repercussão de *Uncle Tom's Cabin* durante a luta pela libertação dos escravos pretos nos Estados Unidos. Homem ideal, outro Stolz, mas eslavo, parecia o revolucionário búlgaro Insarov, no romance com o título ameaçador *Nas vésperas*. Eis o Turgeniev dos liberais. De repente, em 1862, saiu o romance *Pais e Filhos*, e fez escândalo. Durante toda a segunda metade do século XIX, os europeus estavam acostumados a chamar "niilistas" aos revolucionários russos; e quase ninguém se lembrava que só o romance de Turgeniev tinha popularizado aquela expressão, que desapareceu só quando os revolucionários já eram marxistas. Do ponto de vista do marxismo, os utopistas russos de 1860 parecem-se realmente mais com anarquistas do que com socialistas. Em Turgeniev, porém, o termo tinha outro sentido: o niilista seria um homem para o qual só existiam motivos de utilidade política e social, de modo que tinha um "nada", "nihil", na alma em vez dos sentimentos humanos. *Pais e Filhos* é a tragédia do niilista Basarov, tragédia porque esse homem generoso não é capaz de viver conforme a doutrina desumana que professa; e Turgeniev pretende afirmar que os russos em geral, criaturas muito humanas, não serão capazes de

---

A. Yarmolinski: *Turgeniev, the Man, his Art and his Age.* New York, 1926.
E. Damiani: *Ivan Turgeniev.* Roma, 1930.
M. K. Kleman: *Ivan Sergeievitch Turgeniev. Vida e Obra.* Leningrad, 1942.
D. Magarshack: *Turgeniev.* London, 1954.

fazer a revolução do niilismo. A indignação dos radicais e até dos liberais contra o romance foi compreensível; mas teria sido menor, prestando-se a devida atenção aos romances precedentes: já no primeiro romance, *Rudin*, o herói é um moço inepto que se julga gênio e ao qual todos consideram como gênio porque é moço: "Oblomov em ação, ou antes uma mistura de Oblomov e Bakunin", diz um crítico moderno. E no *Ninho de Aristocratas*, os estudantes radicais são esnobes decadentes. Deste modo, o autor de *Pais e Filhos* estava coerente consigo mesmo. Surpreendeu o público, porém, novamente pelo romance seguinte, *Fumaça*, em que os conservadores são representados como homens levianos e frívolos. E, vivendo em exílio voluntário durante vinte e oito anos, Turgeniev não deixou dúvidas quanto ao seu liberalismo inabalado e sincero.

Em cada uma das suas obras o romancista ideológico Turgeniev se apresenta diferente. Foi defeito gravíssimo para os críticos russos; mas não para os europeus. Turgeniev foi o primeiro romancista russo que se tornou famoso na Europa. Ali se conheceram pouco as discussões entre eslavófilos e ocidentalistas; os europeus até não eram bem capazes de distinguir entre liberais e radicais; tudo pareceu "niilista" e tudo muito simpático. Turgeniev é, realmente, um autor capaz de sugerir simpatia. Muito influenciado por George Sand, na qual aprendeu a combinação de tendências sociais e ambientes bucólicos, Turgeniev era menos exótico do que, até então, os russos foram imaginados; tinha algo do humorismo de Dickens, um dos autores de sua predileção, mas sem vulgaridade alguma; era um aristocrata afrancesado, vivendo de 1855 a 1870 na mundaníssima estação de águas de Baden-Baden, depois em Paris, sempre acompanhando a famosa cantora Pauline Viardot-Garcia, à qual dedicou o amor mais fiel e infeliz; mantinha relação de amizade com Flaubert, com o qual se parecia pelo cuidado da elaboração artística dos romances. Se Turgeniev foi incoerente na ideologia, não foi incoerente na composição. Os seus romances são os mais curtos entre os romances russos, construídos à maneira francesa: não são vastos panoramas, mas dramas rápidos. *Pais e Filhos* é, do ponto de vista da técnica novelística, uma das grandes obras-primas do século XIX. Turgeniev é artista. Sempre se disse isso para explicar a hostilidade dos russos contra ele, acostumados à literatura propagandística, e, por outro lado, a admiração dos europeus, estetas requintados ou leitores ingênuos.

Turgeniev é artista, quase do "l'art pour l'art"; as discussões ideológicas só têm para ele a mesma importância dos caracteres humanos e das paisagens; e mais importantes que tudo isso são, para Turgeniev, as reminiscências indeléveis da mocidade, passada nos grandes latifúndios do interior da Rússia; reminiscência que guardava e evocava a fidelidade comovida de um Proust. Como artista puro, Turgeniev não tem "filosofia" definida. Não dá "statements" mas "meaning"; "sentido", em vez de "afirmações". Turgeniev, não tendo uma "filosofia", não sabe dar uma interpretação da vida. Os seus personagens não são porta-vozes do autor; mas também carecem de contornos fixos, parecem desaparecer nas nuvens no céu poético sobre as fazendas russas de Turgeniev. Nenhum dos seus personagens, nem sequer o próprio Basarov, encontram-se entre as criaturas imortais do romance moderno, nenhum é lembrado como tipo permanente da humanidade. Eis uma das razões por que Turgeniev, famosíssimo entre 1860 e 1890, não sabia manter-se ao lado de Gogol, Gontcharov, Tolstoi e Dostoievski. Abre-se exceção quanto às personagens femininas, desenhadas com a ternura de rococó. Ali, assim como na descrição de paisagens outonais e das famosas "despedidas" dos personagens, o artista Turgeniev é poeta; e como poeta tinha o direito e até o dever de dar "meaning" em vez de "statements".

Quase em todos os romances de Turgeniev uma ou outra cena ou até grande parte do enredo tem como teatro uma fazenda para a qual o estudante volta da Universidade, em férias, revendo paisagens e moças meio esquecidas, sabendo que tem de despedir-se, depois, para sempre. Toda a poesia de Turgeniev está concentrada numa cena de *Fumaça*: o estudante Litvinov, observando a fumaça da locomotiva que se dissolve no céu como uma nuvenzinha – "e tudo lhe parecia fumaça, tudo, a sua própria vida, a vida russa, toda a vida humana, e sobretudo a Rússia inteira... fumaça". É a poesia de despedida do homem irrealizado, infeliz como o próprio Turgeniev, o poeta das esperanças malogradas de pais e filhos.

Pelo sentimentalismo, muito fino aliás, distingue-se Turgeniev de Flaubert. Não é implacável como o francês, nem para consigo, nem para com os outros; e esse sentimentalismo é tipicamente pré-romântico, correspondendo quase sempre, como na segunda metade do século XVIII, a uma fase de pré-industrialização. Quase no fim da carreira literária de Turgeniev está o romance *Terra Virginal*, em que Solomin opõe ao estudante

niilista Nechdanov uma tese inédita: a solução do problema agrário russo está na industrialização. O conflito de consciência em Turgeniev e na classe à qual pertencia, é o mesmo conflito dos burgueses da Inglaterra vitoriana. E assim como já ressuscitavam vários grandes romancistas vitorianos meio esquecidos, assim poderá chegar o dia em que será redescoberto o valor do grande Turgeniev, que exerceu tanta influência em Henry James, Proust e até em Hemingway. A poesia de Turgeniev guarda o encanto da nostalgia dolorosa; no dizer de James: "... the still sad music of Turgeniev".

A arte de Turgeniev, mais apreciada na Europa do que na Rússia, teve repercussão internacional. Seu discípulo mais competente foi o grande contista sérvio Lazarević[101]. Franceses e italianos o têm imitado muito e ainda Hemingway, na mocidade, foi leitor assíduo de Turgeniev.

O fenômeno da inconstância ideológica repete-se, enfim, em Saltykov-Chtchedrin[102], mas de maneira tão diferente que revela uma modificação radical nas bases sociais da literatura russa. Saltykov era grande aristocrata como Turgeniev, mas *déraciné* num outro sentido: já tinha perdido o equilíbrio econômico. Não vacilou entre soluções contraditórias, mas mudou realmente de partido, e várias vezes. Começou como jornalista radical, namorando idéias socialistas. Entrou no serviço público e fez carreira surpreendente, chegando a desempenhar as altas funções de governador das províncias de Riasan e Tver. Saiu do serviço público por "incompatibilidade de temperamento", voltando ao jornalis-

---

101 Laza Lazarević, 1851-1890.
Seis Novelas (1886).

102 Mikail Jevgrafovitch Saltykov (pseud.: N. Chtchedrin), 1826-1888.
Esboços da província (1856-1857); *Esses senhores de Tachkent* (1867/1881); *História de uma Cidade Conforme os Documentos Originais* (1870); *A Família Golovliev* (1877); *Além da Fronteira* (1880/1881); *Crônica de Pochekhonia* (1883.)
Edição crítica de obras escolhidas por A. Chebaiev e J. Eichenbaum, 6 vols., Moscou, 1926/1928.
N. K. Mikhailovski: *M. Chtchedrin.* Petersburgo, 1891.
A. M. Mendelson: *Michail Jevgrafovitch Saltykov.* Moscou, 1925.
N. Sthelsky: *Saltykov and the Russian Squire.* New York, 1940.
S. A. Makachin: *Saltykov-Chtchedrin.* Moscou, 1949.
A. S. Buchmin: *Satira Saltykove Chtchedrina.* Moscou, 1959.

mo, revelando-se como o crítico mais acerbo, mais mordaz que o regime tzarista jamais teve. Fez nova viravolta para o conservantismo, mostrando-se reacionário, de modo que a sua última obra, mais uma vez veementemente radical, já não foi levada a sério. Mais tarde, alguns críticos explicaram as mudanças de Saltykov como meros subterfúgios destinados a burlar a censura com a qual o escritor lutou durante 30 anos; talvez todas as suas atitudes não tivessem sido "sérias". Mas as obras de Saltykov, que acompanham as suas mudanças, são muito sérias; compõem o "livro negro" da literatura russa.

A primeira obra de Saltykov, talvez a mais popular de todas, são os *Esboços da Província*, contos e crônicas, que satirizam a vida nas pequenas cidades do interior da Rússia, panorama implacável da corrupção dos grandes e pequenos funcionários do governo e do sistema político e social inteiro. Saltykov mantém-se, pelo assunto e pela maneira caricatural de tratá-lo, na tradição que Gogol criara no *Inspetor-Geral* e *Almas Mortas*. Mas os *Esboços da Província* têm o único fim de desmoralizar o governo e provocar a indignação geral. Dos motivos profundos de Gogol não há vestígio. O objeto principal da sátira são "os senhores Pompadours", quer dizer, os governadores de província – e poucos anos mais tarde será Saltykov governador de província. Isso não o impediu de escrever a *História de Uma Cidade Conforme os Documentos Originais*, em estilo de crônica medieval, sendo a cidade de Glupov (quer dizer, "cidade dos imbecis") uma alegoria da Rússia. Essa alegoria satírica, talvez a mais terrível da literatura universal, começa, como muitas epopéias clássicas, com um sonho profético que revela aos três fundadores da cidade – a Rússia foi fundada pelos três irmãos Rurik – a história futura de Glupov – e o sonho foi tão pavoroso pesadelo que dois dos irmãos logo se suicidaram. Ao terceiro, porém, disse o povo: "Que te importam as mentiras historiográficas que os nossos netos vão aprender na escola?" E o irmão sobrevivente fundou o Império de Glupov, para "sistematizar e codificar a desordem e a violência". E assim continua a história de Glupov até o dia em que um grande Imperador-Reformador assumiu o poder, proibindo a literatura, "mesmo a modesta literatura dos cronistas de cidade".

Edições completas das obras de Saltykov só foram publicadas depois da revolução de 1917. Até então, havia apenas as edições expurgadas pela censura tzarista. A luta vitalícia de Saltykov com a censura tem qualquer coisa de épico; é a luta do homem contra a burrice eterna. Mas os censores não perceberam nada de perigoso na *História de Uma Cidade* e deixaram passar a sátira monstruosa. Contudo, estavam tão acostumados a descobrir alusões em Saltykov, que lhe maltrataram e truncaram sobretudo as obras nas quais a tendência parecia reacionária. Depois da emancipação dos servos havia uma fase de prosperidade efêmera, fundação de numerosas indústrias e estradas de ferro, especulação na Bolsa, venda vertiginosa de ações de empresas na Ásia Central, recém-conquistada pelas tropas russas. Saltykov comentou essa evolução em *Esses Senhores de Tachkent*, caricaturando os financistas e, com eles, os utilitaristas e reformadores; reconheceu a relação entre a mobilização do capital agrário e as ideologias radicais. Em *Além da Fronteira* zombou dos exilados que conspiravam, longe do perigo, nos cafés de Zurique e Genebra, e dos "exilados" que falaram mal da pátria nas elegantes estações de águas da Alemanha meridional e da França. Enfim, Saltykov pareceu arrepender-se. Deu a *Crônica de Pochekhonia*, evocação poderosa dos tempos da servidão, mostrando criaturas humanas na humilhação mais profunda. Mas a *Crônica de Pochekhonia* não é um documento de amor à humanidade. Disso era incapaz o psicólogo cruel do conto "Spleen", retrato psicológico perfeito do romantismo dos senhores rurais, tão imbecis como todos os outros. A *Crônica de Pochekhonia* é o *pendant* necessário de uma obra precedente: o romance *A Família Golovliev*. É o único verdadeiro romance do polígrafo e ocupa lugar isolado na sua produção imensa: é o estudo psicológico de uma família de réprobos, sobretudo do chefe da família, Juduchka, mistura monstruosa de avarícia, hipocrisia, crueldade, infâmias de toda a espécie. O intuito do romancista torna-se evidente: pretende demonstrar que os vícios dos senhores, adquiridos durante a época da sua dominação absoluta sobre as almas e corpos dos camponeses-escravos, se perpetuam depois da emancipação, transformando os carrascos físicos de antes em vítimas morais depois. Mas *A Família Golovliev* não é só o documento de uma transição social. Essa obra, talvez a mais negra da literatura russa, é documento de uma possibilidade permanente das relações familiares, e, mais do que isso, o documento de

uma convicção filosófica do romancista: a grande reforma não melhorou nada, os homens continuam sempre os mesmos, infames e imbecis. Tudo fica no mesmo, na Rússia e no mundo.

Em face dessa convicção, a única à qual Saltykov ficou fiel durante a vida inteira, as suas mudanças de atitude política perdem muito em importância. Saltykov satiriza a tudo e a todos na Rússia, porque tudo é ruim, irremediavelmente. Acumula as negações: "Nada não presta para nada." A sátira de Saltykov dirige-se contra o gênero humano inteiro e contra a sua variedade russa em particular, assim como Swift – a comparação entre Swift e Saltykov é usual – lançou os seus panfletos contra os ingleses em particular e contra o gênero humano "in totum". A comparação com Swift, as mais das vezes só empregada com respeito ao estilo, abre vastas perspectivas. Swift tampouco mereceu a confiança dos homens do seu partido, porque, assim como Saltykov, notou, com olhos penetrantes, o mal em toda parte. Swift é, no fundo, um niilista; Saltykov é, entre tantos que se chamaram ou foram chamados "niilistas", o único niilista verdadeiro da literatura russa. No seu conto *O Pobre Lobo* uiva o sofrimento de toda a criatura, sofrimento que acabará só com a destruição da criação malograda. Como todos os grandes pessimistas que não confiavam nos homens, Saltykov é conservador; mas um conservador sem confiança no passado, um conservador-destruidor. A sua ideologia não está muito longe da de Balzac; as suas conclusões aproximam-se das dos intelectuais radicais. Desse modo, o escritor tornou-se o ídolo dos intelectuais que se constituíram em classe para realizar as suas idéias: a "Intelligentzia". A sátira de Saltykov contribuiu para uma nova interpretação da sátira de Gogol: *O Capote*, visto através da *Família Golovliev*, tornou-se modelo de uma nova "literatura de acusação".

O mundo europeu de 1860 não tomou conhecimento de Saltykov. Mas ter-lhe-ia compreendido o pessimismo. Já estava no fim de um ciclo, voltando ao pessimismo sociológico de Balzac. Revela-se a possibilidade de um romance realista de tendência conservadora.

A possibilidade desse "compromisso", mais um "compromisso vitoriano", está manifestado no grande escritor espanhol que assinou com o pseudônimo jocoso "Clarín", nome do palhaço na comédia clássica:

Leopoldo Alas[103]. Clarín tornou-se famoso pelos *Folletos e Palique*s, artigos destinados, em sua maioria, aos jornais humorísticos da capital que divulgaram as sátiras mordazes do solitário professor da Universidade de Oviedo. A Espanha viveu os dias da Restauração monárquica, aburguesamento cinzento disfarçado de carnaval histórico da coroa de Castela. Clarín perturbou o silêncio satisfeito, distribuindo golpes satíricos para todos os lados, sobretudo contra a política conservadora. Também revela bons conhecimentos da moderna ciência francesa e alemã, sobretudo da crítica antiteológica. Defende Renan contra os ataques de um acadêmico católico. O anticlericalismo de Alas tornou-o simpático à geração seguinte, aos "homens de 1898" que pretenderam reformar a Espanha antiquada e desgraçada dos tradicionalistas. Só então se prestou a devida atenção aos romances de Alas, sobretudo o *La Regenta*, um dos romances mais poderosos do século XIX, retrato e drama de uma mulher; o fundo é constituído pelo panorama minuciosamente descrito de uma cidade de província espanhola, vida entre os dois pólos da Catedral e do Cassino. Alguns admiradores modernos preferem o outro romance, *Su único hijo*, em que é mais evidente a imitação dos processos novelísticos de Flaubert. Esta comparação também pretende indicar que Alas não é um radical. O crítico jocoso dos poetastros acadêmicos poupou de maneira inexplicável as falsas celebridades literárias da Restauração, os Campoamor e Echegaray. Ao "modernismo" anti-romântico opôs o culto, embora culto particular, de Victor Hugo. Revelou, no comovente conto *Adiós*, *Cordera*, a mais profunda simpatia para com o povo espanhol, sempre sacrificado; mas também zombou dos republicanos fanáticos. Falou de crítica da Bíblia; mas confessou-se profundamente

---

103 Leopoldo Alas (pseud.: Clarín), 1852-1901.
La Regenta (1884); *Novelas cortas* (1886); *Folletos literarios* (1886/1891); *Su único hijo* (1890); *Palique* (1893); *Cuentos morales* (1896); *El Gallo de Sócrates* (1901), etc.
Azorín: "Leopoldo Alas". (In: *Clásicos y Modernos.* Madrid, 1913.)
J. A. Balseiro: "Leopoldo Alas". (In: *Novelistas españoles contemporaneos.* New York, 1933.)
J. A. Cabezas: *Clarín. El provinciano universal.* Madrid, 1936.
C. Clavería: *Cinco estudios de literatura moderna.* Madrid, 1949.
A. Brent: *Leopoldo Alas and "La Regenta".* Columbia, Mo., 1951.

comovido perante os ritos da Igreja romana. Escreveu *El Señor*, impiedosa análise psicológica do caso erótico de um padre, mas o desfecho do conto é de autêntica elevação mística. Alas-Clarín é modernista e tradicionalista ao mesmo tempo. A última palavra da sua sabedoria encontra-se em um dos seus "cuentos morales", "El sombrero del señor cura": o vigário de aldeia tornou-se objeto de mofas pelo seu sombreiro antiquado; mas, alguns anos mais tarde, já ninguém zomba do mesmíssimo sombreiro, que voltou a ser "le dernier cri" da moda. O realismo abriu os olhos a Leopoldo Alas para ver o necessário no novo, e no antigo o eterno. Conseguiu o equilíbrio perfeito dos poucos grandes humoristas da literatura universal.

Humor assim é raro, mas Alas não estava tão isolado como nos parece na perspectiva de hoje. Estava demonstrada a possibilidade de lutar com armas modernas pelos ideais antigos; e, justamente na Espanha, essa atitude balzaquiana foi adotada por mais de um católico. Primeiro pelo jesuíta Coloma[104], tradicionalista literário como a sua mestra Fernán Caballero, depois realista sensacional no famoso romance *Pequeñeces*, diatribe satírica contra a sociedade grã-fina de Madri. Obra de um padre insatisfeito com os meios tradicionais da propaganda eclesiástica, mero incidente numa carreira literária, composta de livros infantis e romances históricos. Assim como o padre Coloma erigiu o monumento literário a Fernán Caballero, assim o seu próprio monumento literário foi erigido pela Condessa Emilia Pardo Bazán[105], outro "enfant terrible" da grande sociedade espanhola; e ela, livre das limitações do padre, já confessou a influência

---

104 Luis Coloma, 1851-1915.
Pequeñeces (1891); *Boy* (1895); *La reina mártir* (1901).
E. Pardo Bazán: *El padre Luis Coloma, biografía y e estudio crítico.* Madrid, 1916.

105 Emilia Pardo Bazán, 1851-1921.
Los Pazos de Ulloa (1886); *La madre naturaleza* (1887); *Morriña* (1889); *Cuentos de Marineda* (1892).
A. Andrade Coelho: *La condesa Emilia Pardo Bazán.* Quito, 1922.
J. A. Balseiro: "Emilia Pardo Bazán". (In: *Novelistas españoles contemporaneos.* New York, 1933.)
G. Brow: *La vida y las novelas de doña Emilia Pardo Bazán.* New York, 1940.
E. González López: *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia.* New York, 1944.

irresistível de Zola. A Condessa Pardo Bazán lutava galhardamente pelo naturalismo na literatura e pelo feminismo na vida social. O tom moralizante do jesuíta estava fora das suas cogitações. Os contemporâneos só perceberam, assustados, o zolaísmo em vigorosos romances regionalistas, como *Los Pazos de Ulloa* e *La madre naturaleza*. As tendências conservadoras da escritora percebem-se melhor na distância. O que ficou é a arte de uma grande paisagista. Acima da mera descrição do ambiente físico e folclórico elevou-a uma psicologia penetrante, herança menos do naturalismo do que do catolicismo.

A superficialidade das relações entre estilo e ideologia está ainda mais acentuada em duas escritoras italianas que seguiram caminhos parecidos. Matilde Serao-Scarfoglio[106], depois de ter escandalizado a sociedade italiana pela descrição de cenas eróticas, ganhou fama européia pelos seus romances da vida napolitana. Era a época na qual as viagens para a Itália se tornaram baratas; os recém-casados invadiram Veneza, os peregrinos encheram Roma e os artistas Florença, e todo mundo repetiu em coro as canções napolitanas nas festas do Posilippo. Os romances da Serao, naturalistas mas evitando cuidadosamente os "excessos", fixaram a imagem tradicional da Nápoles pobre, suja e alegre, *Paese di cuccagna* de proletários, vítimas do jogo e da "questione meridionale". As causas dessa questão – quer dizer, do abandono administrativo e econômico da Itália meridional – encontravam-se em Roma; e em dois grandes romances descreveu Matilde Serao o ambiente da corrupção parlamentar e jornalística na nova capital. São hoje documentos históricos, evocando a época constitucional do reino da Itália, assim como se tornaram documentos históricos, já algo empalidecidos, aqueles romances napolitanos. Matilde Serao converteu-se depois ao catolicismo, aderindo às doutrinas de Bourget, perdendo todo

---

106 Matilde Serao-Scarfoglio, 1856-1927.
Fantasia (1883); *Il ventre di Napoli* (1884); *La conquista di Roma* (1885); *Vita e avventure de Riccardo Joanna* (1886); *Racconti napoletani* (1889); *Il paese di cuccagna* (1890); *Evviva la vita* (1909), etc.
R. Garzia: *Matilde Serao.* Rocca S. Casciano, 1916.
B. Croce: "Matilde Serao". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3.ª ed. Bari, 1929.)

o vigor da sua fase naturalista. Ficaram, como no caso de Pardo Bazán, mas em grau menor, os aspectos evocativos, destacando-se os dramas da vida dos humildes nos contos da escritora. Matilde Serao sempre revelara o coração de uma mulher idealista e maternal; a conversão só afirmou um credo. O mesmo credo idealista é assunto permanente nos romances da escritora lombarda que escolheu o pseudônimo Neera[107]: gozou de um curto momento de celebridade européia para logo passar a ser considerada como autora de romances antiquados para divertimento dos "bien pensants". Depois, só o velho Benedetto Croce se lembrou de Neera; e a releitura confirmou-lhe os conceitos.

Em todos esses escritores, a superficialidade da relação entre estilo literário e ideologia moral, ou então a casualidade do contato é evidente. Quase se parecia confirmar a opinião dos eslavófilos e pan-eslavistas russos, defendida por Dostoievski, de que o cristianismo europeu estava morto ou agonizante. O cristianismo se encontrava acanhado, continuando à margem da sociedade burguesa. Mas continuou vivo, menos como ingrediente do "compromisso vitoriano" do que em alguns espíritos isolados, chegando às vezes à franca oposição contra a sociedade.

Podem-se citar os nomes de Tommaseo[108], na Itália, e de Marceline Desbordes-Valmore[109], na França, a Condessa Hahn-Hann[110], a "George Sand alemã", que se converteu.

São figuras isoladas; mas um pouco em toda a parte. A literatura dinamarquesa produziu poeta sério na pessoa de Paludan-Müller[111], autor

---

107 Neera (pseudônimo de Anna Radius Zuccari), 1846-1918.
Teresa (1886); *Anima sola* (1894); *La vecchia casa* (1900), etc.
B. Croce: "Neera". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3.ª ed. Bari, 1929.)

108 Cf. "Romantismos de evasão", nota 105.

109 Cf. "Origens do romantismo", nota 58.

110 Ida Graefin Hahn-Hahn, 1805-1880.
Graefin Faustine (1841)

111 Frederik Paludan-Müller, 1809-1876.
Amor og Psyche (1834); *Adam Homo* (1841/1848); *Luftskipperen og Atheisten* (1853); *Ahasverus* (1853); *Kalamus* (1854); *Ivar Lukkes historie* (1866/1873); *Adonis* (1874).
V. Andersen: *Paludan-Müller.* 2 vols. Kjoebenhavn, 1910.
H. Martensen-Larsen: *Den virkelige Paludan-Müller.* Kjoebenhavn, 1924.

de *Adam Homo*, poema épico-satírico, história de um homem que vendeu a própria alma para chegar a honras e fortuna; e *Adam Homo* exerceu influência sobre *Peer Gynt*.

Essa tendência contribuiu para a conversão de Newman; e continuou entre os anglo-católicos, no meio dos quais surgiu, no entanto, a maior poetisa religiosa do anglicanismo, Christina Rossetti[112]. Em vida, foi eclipsada pelo irmão Dante Gabriel Rossetti; depois, os seus admiradores conseguiram destronizar Elizabeth Barret-Browning, proclamando Christina a maior poetisa inglesa; e chegaram a preferi-la ao famoso irmão. A leitura das poesias habitualmente representadas nas antologias não confirma este juízo. "A Birthday ("My heart is like a singing bird…"), "When I am dead", "Remember" são poesias muito belas cheias de sentimento sem sentimentalismo, de uma facilidade de expressão que lembra a poesia popular, mas por isso mesmo inferiores à arte consumada de Dante Gabriel Rossetti. Outras poesias, menos divulgadas, modificam a impressão. Os admiradores mais apaixonados da poetisa, Swinburne, Saintsbury, De la Mare, reabilitaram-lhe a memória, colocando "Sleep at Sea", "Avent", "Goblin Market" entre os maiores poemas religiosos da língua. Com efeito, "Passing Away" seria digno de George Herbert, de um Herbert moderno; só depois da experiência romântica podia ser escrito um verso como este de "The One Certanity":

"... And morning shall be cold and twilight grey."

Às vezes, o leitor de Christina Rossetti tem a impressão de que as suas maiores poesias nunca foram escritas; que só estão lembradas nas entrelinhas das poesias existentes, fatalmente inferiores:

---

112 Christina Georgina Rossetti, 1830-1894.
Goblin Market and Other Poems (1862); *The Prince's Progress and Other Poems* (1866); *A Pageant and Other Poems* (1881).
D. M. Stuart: *Christina Rossetti.* London, 1930.
E. Birkhead: *Christina Rossetti and Her Poetry.* London, 1930.
E. W. Thomas: *Christina Georgina Rossetti.* New York, 1931.
M. Zaturenska: *Christina Rossetti. A Portrait with Background.* New York, 1949.
M. Sawtell: *Christina Rossetti. Her Life and Religion.* London, 1955.

> "With stillness that is almost Paradise.
> Darkness more clear than noonday holdeth her,
> Silence more musical than any song."

É a confissão de um místico autêntico.

Outra confissão de Christina Rossetti está no começo do "Bride Song":

> "Too late for love, too late for joy,
> Too late, too late!"

Depois de duas experiências infelizes, a poetisa renunciara ao amor terrestre, levando uma vida de freira voluntária, assim como o anglo-catolicismo desejava restabelecer a instituição monástica dentro da Igreja anglicana. Daí foi só um passo para a conversão que abrirá novas perspectivas, nem todas ascéticas. Patmore deu esse passo. A americana Emily Dickinson[113], filha da terra puritana da Nova-Inglaterra, não era capaz de dá-lo; em compensação, tornou-se poetisa das maiores de todos os tempos. A única experiência erótica da sua vida, amor a um homem casado do qual escrúpulos puritanos a afastaram, deixou-a perplexa para sempre. Até então, fora a única revoltada no seio da sua família da mais pura ortodoxia calvinista; agora, parecia passar além de todos os preconceitos ascéticos do puritanismo, fechando-se na sua casa de Amherst, pequena cidade de Massachusetts, mantendo contato com o mundo apenas através da correspondência com poucos amigos, nem sequer recebendo visitas. Aquelas cartas revelam

---

113 Emily Dickinson, 1830-1886.
Poems (1890); *Further Poems* (1929); *Bolts of Melody* (1945).
Edição por M. Dickinson Bianchi e A. Leete Hampson, New York, 1937 (2.ª edição, aumentada. London, 1947).
M. Dickinson Bianchi: *The Life and Letters of Emily Dickinson.* New York, 1924.
G. Taggard: *The Life and Mind of Emily Dickinson.* New York, 1938.
G. F. Whicher: *This Was a Poet.* New York, 1938.
H. W. Wells: *Introduction to Emily Dickinson.* Chicago, 1947.
R. Chase: *Emily Dickinson.* Boston, 1952.
R. Patterson: *The Riddle of Emily Dickinson.* Boston, 1952.
M. Todd Bingham: *Emily Dickinson. A Revelation.* New York, 1954.

o mesmo espírito insubmisso da sua mocidade, quando ela se recusava a "mortificar-se num dia tão alegre como o de Natal". Emily Dickinson era mesmo alegre, espirituosa até a mordacidade – mas isso também acontece em velhas tias, e assim ela foi considerada pelos parentes. Escreveu poesias, é verdade, mas não quis publicá-las pelo poder antiexibicionista que herdara dos antepassados:

> "Publications is the auction
> Of the mind of man…"

Só depois da sua morte editaram-se as poesias, mais de oitocentas, todas elas de laconismo epigramático, logo reconhecidas como documentos de uma extraordinária experiência religiosa, e por isso, no início, mais estudadas pelos professores de psicologia do que pelos poetas. Ainda há quem defenda esse ponto de vista – a psicanálise forneceu argumentos. Mas Louis Untermeyer, crítico de poesia, já falou da "colossal substance" da obra de Dickinson, na qual nenhuma linha seria dispensável. Emily Dickinson não é, ou não é só, um "caso psicológico". É considerada, hoje, como o maior poeta americano. Não inspirará nunca admiração perplexa, como Poe, nem será tão popular como Whitman. É poesia para os poucos "poet's poetry".

A sua obra poética é das mais originais em língua inglesa, quase sem analogias. Emily Dickinson gostava de Robert Browning, talvez mais do seu otimismo do que da sua poesia, e mais da poesia de Emerson, poesia filosófica e epigramática como a sua. O amigo com o qual ela se correspondia sobre poesia era o emersoniano Thomas Wentworth Higginson, que em vão tentou ensinar-lhe uma linguagem mais correta e expressão mais sentimental, mas que a fortaleceu na religiosidade alegre, quase panteísta. Emily Dickinson experimentou verdadeiros êxtases diante da Natureza; tudo adquiriu, para ela, significação mística. Mas nada de romantismo. A inteligência poética, agudíssima, de Emily Dickinson não deixou passar nenhuma palavra sem sentido exato; doutro lado, excluiu as afirmações de natureza lógica, próprias da "poesia filosófica", didática, chegando assim ao laconismo de oráculos poéticos que nem sempre é possível decifrar. No afã de dar só poesia essencial, escolheu as formas mais elementares, quadras à maneira dos provérbios rimados do povo, mas duma intensidade

extraordinária, densas como condensações de poesias mais longas, como estenogramas. A vítima dessa técnica poética é a gramática.

> "... I only said the syntax,
> And left the verb and the pronoun out."

A poesia de Emily Dickinson está cheia de elipses violentas, como de uma visionária que tem que contar coisas inefáveis e só o pode fazer balbuciando; as fraquezas mesquinhas da língua humana não importam. Visionária Emily Dickinson era; viu até as profundidades do Céu e os abismos do Inferno. Mas também se percebe, ao lado da visão, a miopia da poetisa, velha tia, usando óculos que lhe permitiram ver com exatidão minuciosa as pequenas coisas desta Terra. Contradição daquelas das quais nasce, coforme I. A. Richards, a grande poesia. No começo, Emily Dickinson tentou eliminar pela ironia os obstáculos terrestres da sua visão poética. Depois, juntou os dois mundos por meio duma espécie de trocadilhos – e reconhece-se a maneira meio mística, meio chistosa dos "metaphysical poets" do século XVII, de Donne. A religião de Emily Dickinson não era, evidentemente, a mesma. Não era anglo-católica, e sim filha de puritanos americanos. A Natureza, na sua poesia, é, conforme a observação de Allan Tate, um símbolo da Morte. Mas todo o esforço da poetisa visava à transfiguração desse fato sinistro em acontecimento puramente interior, místico:

> "Parting is all we know of heaven,
> And all we need of hell."

Enquanto realmente há "caso", irresolúvel e irresolvido, em Christina Rossetti e Emily Dickinson, um outro poeta anglo-saxônico, Coventry Patmore[114], resolvê-lo-á pela conversão ao catolicismo. Dando

---

114 Coventry Patmore, 1823-1896.
Poems (1844); *The Angel in the House* (1854/1856); *The Unknow Eros* (1877).
E. Gosse: *Coventry Patmore.* London, 1905.
O. Burdett: *The Idea of Coventry Patmore.* Oxford, 1921.
D. Patmore: *The Life and Times of Coventry Patmore.* London, 1949.
C. J. Oliver: *Coventry Patmore.* New York, 1956.
J. C. Reid: *The Mind and Art of Coventry Patmore.* London, 1956.

esse passo, saiu da sociedade inglesa do século XIX. Mas abraçando o dogma que toma a sério a santificação das coisas terrestres pela Encarnação, tornou inexistente aquele conflito erótico. A obra principal de Patmore, o poema *The angel in the House*, foi um dos maiores, talvez o maior sucesso de livraria de um livro de poesia no século XIX. É uma glorificação do matrimônio, e os ingleses consideravam-no como o Cântico dos Cânticos do "home, sweet home". É um poema fraco, de sentimentalismo excessivo, hoje quase ilegível. Patmore é, na literatura de todos os tempos, o poeta do amor conjugal. Eis o sentido daquele grande poema, oposto e no fundo incompreensível à época vitoriana de mulheres assexuadas pelo *cant*. Patmore era místico. Em outra obra, *Sponsa Dei*, pretendeu dar, em forma doutrinária, uma analogia minuciosa do amor entre Deus e alma e do amor entre homem e mulher. Quem lhe aconselhou destruir o manuscrito foi Gerard Manley Hopkins, o mesmo que devia realizar aquilo a que Patmore aspirava; mas Hopkins só foi reconhecido em 1918, duas gerações depois da sua morte.

O cristianismo radical tomou, na época da burguesia fatalmente, uma feição oposicionista; e poesia é, por definição, radical. É característica a existência de poetas-sacerdotes que, sem sair da fé dogmática, entraram em conflito com a própria Igreja. Um deles era Verdaguer[115], o místico catalão. Outro é Gezelle[116], o místico flamengo, que já foi comparado àquele, se bem que as analogias sejam poucas. Gezelle, professor do seminário em Bruges e outras pequenas cidades de Flandres, ousou escrever versos em língua holandesa, numa época na qual a Bélgica estava inteiramente afrancesada e o alto clero apoiava a situação que condenava os flamengos a constituir um povo mudo.

---

115 Cf. nota 50.

116 Guido Gezelle, 1830-1899.
Kerkhofbloemen (1858); *Gedichten, Gezangen en Gebeden* (1862); *Tijdkrans* (1893); *Rijmsnoer* (1897); *Laatste verzen* (1899).
G. L. van Roosbroeck: *Guido Gezelle, the Mystic Poet of Flanders.* Vinton, Io., 1919.
A. Walgrave: *Het leven van Guido Gezelle.* 2 vols. Amsterdam, 1923/1924.
A. Schillings: *Guido Gezelle, de mensch en de dichter.* Antwerpen, 1930.
M. Willems: *Guido Gezelle.* Bruxelles, 1944.
H. Bruning: *Guido Gezelle, de andere.* Haag, 1954.

Os conflitos eram inevitáveis; e repetiram-se quando Gezelle tentou fomentar o sentimento nacional flamengo entre os seminaristas. Foi gravemente advertido e, depois, destituído do magistério; devia levar, durante decênios, a vida de um pobre vigário de aldeia. Assim como esse nacionalismo flamengo, em conflito com o Estado e a Igreja afrancesados, é diferente do nacionalismo catalão em conflito com o Estado e a Igreja da Castela, assim a poesia de Gezelle é diferente do romantismo exaltado e das formas artificiais, parnasianas, de Verdaguer. Gezelle abandonou logo o sentimentalismo romântico, algo lenauiano, da sua primeira coleção *Kerkhofbloemen*. Adotou o tom simples da poesia popular, mas depositou nesses *Gedichten*, *Gezangen en Gebeden* despretenciosos um amor extático à natureza, ao sol, "obra esplêndida de mãos venerandas" –

"O heerlijk handgedaad van hoogst eeweerde handen" – ao silêncio das noites de inverno, quando a neve "jaz sobre o agro do mundo" –

"Een witte spree
ligt overal
gespreid op's werelds akker."

É como nos quadros flamengos do século XV: sobre as aldeias abre o céu da fé gótica, tendo o pintor a visão de todos os anjos cantando. Gezelle era uma natureza franciscana, a sua poesia é "cântico do sol e despedida" –

"Zijn zonnelied en afscheid van de wereld." Sendo um dos poetas mais independentes e mais completos do século XIX, Gezelle criou, ou antes, ressuscitou uma literatura que dormira desde muitos séculos, a literatura flamenga. O fato característico da sua vida é aquele conflito, que não se originou da sua mística e só aparentemente do seu nacionalismo. Gezelle era cristão extratemporal; seu mundo não o suportava. Fatalmente, o cristão autêntico devia estar em oposição ao "compromisso vitoriano".

Por isso, esses cristãos em oposição podiam adotar formas literárias pouco gratas aos *bien-pensantes*; o realismo flaubertiano e até o

naturalismo zolaiano. De Barbey d'Aurévilly[117] só se lêem hoje os escritos de crítica literária. Mas não sabia interpretar com imparcialidade obras alheias, e os seus julgamentos são as mais das vezes injustíssimos. Mas era um grande escritor, e os seus ataques, quase se diria ataques de cavalaria contra Zola e contra o naturalismo em geral, guardam o valor polêmico de um jornalista extraordinário. Ataques injustificáveis aliás, porque o próprio Barbey d'Aurévilly como romancista, adotou o estilo do inimigo. "J'ai usé de cette grande largeur catholique qui ne craint pas de toucher aux passions humaines, lorsqu'il s'agit de faire trembler sur leurs suites; romancier, [il a] accompli sa tâche de romancier, qui est de peindre le coeur de l'homme aux prises avec le péché, et il l'a peint sans embarras et sans fausse honte." A citação serve para refutar um *bien-pensant* como Henry Bordeaux, pretendendo reduzir Barbey a um "Walter Scott normand". Regionalista ele era; mas o seu desembaraço veio do estilo boêmio da sua vida, e o vigor veio da posição de aristocrata católico em franca oposição contra a sociedade burguesa. Barbey d'Aurévilly demonstrou que boêmia e catolicismo não eram incompatíveis; e isso será importante para compreender Baudelaire. Na verdade, a boêmia quase é a conseqüência inevitável da situação social do aristocrata decaído, quando intelectual; e isso também é importante para compreender a "oposição católica" inteira. Enfim, aquelas frases foram escritas, por Barbey d'Aurévilly, em defesa do seu estilo naturalista contra os ataques do católico conservador Veuillot; e isso prepara os futuros conflitos entre a "oposição católica" e o próprio catolicismo.

Esses conflitos anunciam-se em Hello[118]. Na literatura universal, Hello sobreviverá devido à menos conhecida da suas obras, o volume

---

117 Jules Amédée Barbey d'Aurévilly, 1808-1889.
Une vieille maîtresse (1851); *L'ensorcelée* (1854); *Un prêtre marié* (1865); *Les diaboliques* (1874); – Les *oeuvres et les hommes* (26 vols., 1860/1909).
E. Grelé: *Jules Barbey d'Aurévilly, sa vie et son oeuvre.* 2 vols. Paris, 1904.
E. Creed: *Le dandysme de Barbey d'Aurévilly.* Paris, 1938.
H. Quéru: *Le dernier grand seigneur: Jules Barbey d'Aurévilly.* Paris, 1946.

118 Ernest Hello, 1818-1885.
Contes extraordinaires (1879), etc.
St. Fumet: *Ernest Hello ou le drame de la lumière.* Paris, 1928.

Contes extraordinaires; contos hoffmannescos, de tendência marcada, que se poderia chamar "social-cristã". O conto "Ludovic" – história de um capitalista que adorava o dinheiro como a um deus e que enloqueceu porque esqueceu a palavra "Deus", que abre a fechadura do seu cofre – é um símbolo magistral.

A solução, quer dizer, a derrota deu-se em Antonio Fogazzaro[119]. Quando, por volta de 1904, rebentou o conflito entre a suprema autoridade da Igreja e os modernistas, que pretenderam modernizar o dogma, Fogazzaro, já então muito lido, colocou-se ao lado dos rebeldes; a essa atitude deveu o curto momento de fama universal, para cair depois no meio desprezo de ser considerado romancista antiquado, provinciano, sem importância permanente, mais ou menos à maneira de Palacio Valdés. Com efeito, Fogazzaro é "provinciano"; não porque o ambiente da sua cidade de Vicenza constitui o fundo de muitas obras suas, mas porque a Itália inteira de 1880 ou 1900 era, em relação ao resto da Europa, provinciana e atrasada. Fogazzaro é realmente "antiquado"; o estilo realista dos seus romances não é de 1900 nem de 1880, mas de 1860. Essa apreciação atual de Fogazzaro encerra, no entanto, uma injustiça evidente. Em várias fases da história literária italiana, a "pequena" literatura das províncias era superior à pretensiosa literatura oficial dos intelectuais. E Fogazzaro não é mais provinciano do que os seus verdadeiros contemporâneos, os romancistas "insulares" da Inglaterra vitoriana. É superior a eles pela atmosfera de decisões históricas que pairava desde sempre sobre a Itália. O modernismo de Fogazzaro não foi uma atitude precipitada; anunciara-se na sua obra inteira

---

119 Antonio Fogazzaro, 1842-1911.
Miranda (1874); *Valsolda* (1876); *Malombra* (1881); *Daniele Cortis* (1885); *Fedele* (1887); *Il mistero del poeta* (1888); *Piccolo mondo antico* (1896); *Piccolo mondo moderno* (1900); *Il Santo* (1906); *Poesia* (1908); *Leila* (1911).
T. Gallarati Scotti: *La vita di Antonio Fogazzaro.* Milano, 1920.
P. Nardi: *Fogazzaro.* Milano, 1929.
L. Portier: *Antonio Fogazzaro.* Paris, 1937.
E. Donadoni: *Antonio Fogazzaro.* 2.ª ed. Bari, 1939.
R. Viola: *Fogazzaro.* Firenze, 1939.
A. Piromalli: *Fogazzaro e la critica.* Firenze, 1952.

e confere a este "romancista de 1860", que vive por volta de 1880 e 1900, importância inconfundível para se compreender a situação do cristianismo "oposicionista" em face ao mundo burguês.

Daniele Cortis não é o melhor romance de Fogazzaro, mas um dos mais característicos; o herói fracassa pelo conflito íntimo entre as suas convicções católicas e uma paixão erótica; mas acredita malograr, devido à incompatibilidade da sua situação de chefe do partido católico-liberal com o conservantismo das supremas autoridades da Igreja. Com efeito, o catolicismo liberal fora impossível depois de 1870. Também é *démodé* o realismo de Fogazzaro, realismo moderado, algo como o de George Sand. Mas o romance salva-se, como quase todos os romances de Fogazzaro, pela alta qualidade dramática, reflexo de um sentido simbólico atrás dos acontecimentos reais. Assim se apresenta o conflito entre o católico Franco e sua mulher livre-pensadora Luísa, em *Piccolo mondo antico*, a obra-prima do autor, belo panorama da burguesia lombarda de 1860, obra típica do estilo vitoriano: realista sem "excessos", delicadamente humorística em meio de sérios conflitos ideais. Fogazzaro é como a continuação moderna de Manzoni; o ambiente é o mesmo, os palácios aristocráticos de Vicenza, atrás de cujas venezianas sempre fechadas homens nobres se debatem entre os preconceitos do passado e as exigências do mundo novo. Mas Fogazzaro não sabe dominar-se tão bem como o grande Manzoni. A sua sensualidade é invencível, é a dum eterno adolescente, sempre receando o confessor e sempre disposto a fugir de casa para viver uma "primeira" experiência erótica. Essa sensualidade não é "moderna"; ao contrário, é o seu tributo ao romantismo, à boêmia. Desde então, todos os personagens de Fogazzaro parecem neuróticos. Choram e rezam muito em face de contínuas tentações sexuais, às quais é difícil resistir. Fogazzaro é muito religioso e fala corajosamente em "reforma da Igreja"; mas não se passa realmente nada, os sentimentos sufocam a ação, e Deus, continuamente invocado, permanece mero nome, assim como nas proclamações oficiais do Estado burguês. Assim *Il santo*, o romance em que Fogazzaro defendeu o modernismo teológico. Com grande escândalo e para grande proveito do editor, o livro foi posto no *Index* dos livros proibidos pela Igreja. Ainda hoje pode comover a cena dramática no Vaticano, a conversa noturna entre o Papa e o "santo" que lhe pede a

reforma da Igreja. Mas, no resto, o romance é insuportavelmente sentimental, cheio dum falso misticismo, acabando em inação desesperada. Representa a espécie católica do "compromisso vitoriano". Fogazzaro foi um vencido. A sua obra, ou, antes, uma parte essencial dessa obra, salva-se pelas qualidades líricas, elegíacas, do canto de um vencido, pela música secreta à qual muito será perdoado.

Todos esses "cristãos oposicionistas" são, no fundo, bem fracos. Só um entre eles era um forte e não foi realmente cristão: Baudelaire.

Nas vicissitudes póstumas da poesia de Baudelaire[120] é possível acompanhar as deformações, transformações e transfigurações que a imagem do poeta "... vase de tristesse, ô grande taciturne" – sofreu nos olhos da posteridade: do "Satan d'hôtel garni, um Belzébuth de table d'hôte", de Brunetière, até o "Notre Baudelaire", do católico Fumet. Aos acadêmicos parecia Baudelaire o pós-romântico degenerado, guardando

---

120 Charles Baudelaire, 1821-1867.
Les Fleurs du Mal (1857, 1861, 1868); *Les paradis artificiels* (1860); *Petits poèmes en prose* (1868).
Edição de *Mon Coeur mis à Nu* e *Fusées* por Ch. Du Bos, Paris, 1930.
C. Mauclair: *Baudelaire.* Paris, 1916.
G. de Reynold: *Baudelaire*. Paris, 1920.
E. Raynaud: *Baudelaire et la religion du Dandysme.* Paris, 1922.
Ch. Du Bos: *Approximations.* Vol. I. Paris, 1922.
St. Fumet: *Notre Baudelaire.* Paris, 1926.
R. Vivier: *L'originalité de Charles Baudelaire.* Bruxelles, 1928.
Ph. Soupault: *Baudelaire.* Paris, 1931.
J. Pommier: *La mystique de Baudelaire.* Paris, 1932.
A. Ferran: *L'esthétique de Baudelaire.* Paris, 1933.
H. Stirnberg: *Baudelaire im Urteil der Mitwelt und Nachwelt.* Muenster, 1935.
J. Charpentier: *Baudelaire*. Paris, 1937.
F. Kemp: *Baudelaire und das Christentum.* Marburg, 1939.
J.-P. Sartre: *Baudelaire.* Paris, 1946.
G. Macchia: *La critica d'arte di Baudelaire.* 2 vols. Napoli, 1951.
J. Prévost: *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques.* Paris, 1953.
M. Turnell: *Baudelaire. A Study of his Poetry.* London, 1953.
M. A. Ruff: *L'Esprit du Mal et l'esthétique Baudelairienne.* Paris, 1955.
L. J. Austin: *L'Univers poétique de Baudelaire.* Paris, 1956.
J. P. Richard: *Poésie et profondeur.* Paris, 1956.
M. A. Ruff: *Baudelaire.* Paris, 1960.

alguns esplendores da poesia de Hugo – e Baudelaire guardou mesmo alguns dos melhores elementos da poesia de Hugo, ao qual dedicava admiração profunda; mas parecia deformá-lo pelo péssimo gosto de "cantor das prostitutas" e da decomposição dos cadáveres, gosto patológico de uma boêmia já mórbida. No seu tempo, esse grandíssimo artista do verso parecia estar perto dos parnasianos; mas esses burgueses moderados envergonharam-se da sua companhia indecente, achando "exagerado" e "perverso" o seu pessimismo negro. Em compensação, esse pessimismo agradou aos decadentistas do "fin du siècle": eles não tinham medo de "épater le bourgeois". Celebraram em Baudelaire o poeta de "La sottise, l'erreur, le péché, la lésine..."; e "La Charoegne", templo sujo de "mes amours décomposés", parecia-lhes o cume da poesia "moderna"; talvez seja mesmo o poema mais perfeito de Baudelaire. Enfim, prestou-se atenção à estranha preferência estilística do poeta pelas expressões litúrgicas. Na evocação de "Des Trônes, des Vertus, des Dominations" reconheceu-se algo mais do que uma das blasfêmias habituais do poeta "satanista"; antes a visão mística do homem perdido no abismo do pecado. Descobriu-se a qualidade dantesca de Baudelaire, poeta do Limbo ou do Purgatório, poeta espiritualista porque tomou a sério o pecado como condição terrestre da alma, sofrendo do "Spectacle ennuyeux de l'immortel péché". Revelou-se enfim, aos críticos, a angústia de Baudelaire –

> "... l'Angoisse atroce, despotique,
> Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir."

E essa angústia não seria outra coisa que a consciência contrita do pecador no confessionário, próximo da absolução, da derrota do seu orgulho satânico pela Graça divina. O próprio Anatole France já tinha reconhecido que "Baudelaire n'est pas le poète du vice, mais du péché, ce qui est bien différent". Eis o Baudelaire católico de Du Bos e Fumet: uma alma perdida no abismo romântico, mas sentindo náusea do pecado, salva-se, subindo para o céu católico, onde "tout n'est qu'ordre et beauté". Daí a singularidade da sua poesia: conteúdo romântico em forma clássica, o que significa a perfeição absoluta.

São três imagens diferentes de Baudelaire. Cada uma parece incompatível com as duas outras. Na verdade, Baudelaire é uma das figuras

mais complexas da literatura universal, tão complexo que as três interpretações poderiam muito bem coexistir, explicando três aspectos diferentes da sua poesia e personalidade. Baudelaire seria, ao mesmo tempo, o romântico desesperado, o boêmio perverso, o pecador arrependido. Mas não seria isso um "compromisso", incompatível com o radicalismo intrépido do poeta mais original do século? Certo, se pudéssemos acreditar firmemente no seu radicalismo. Mas aí surgem as primeiras dúvidas. Uma parte da poesia de Baudelaire, sobretudo a parte erótica, não é "poésie pure"; a restrição não tem sentido moralizante, mas estético. Nem sempre Baudelaire dizia a verdade. Mentiu às vezes, e intencionalmente. Gostou até de envolver-se numa aura de demonismo inacessível aos outros mortais, fazendo os gestos do satanismo; e mais uma das suas armas de isolamento era um culto meio sublime, meio ridículo da Beleza, o "dandismo". Parece, porém, que Baudelaire nunca foi mais verdadeiro, mais sincero, do que justamente nessas duas poses, de *mise-en-scène* magistral. Nem sempre foi sincera a sua poesia intencional do feio e patológico, e quanto à sua fé em Deus continuam as mais sérias dúvidas mesmo depois das interpretações de Du Bos. Mas em duas coisas ele acreditava com convicção mais firme: na Beleza e no Diabo.

A poesia de Baudelaire é consciente no máximo grau. Substitui-lhe a religião perdida. Daí o culto à Beleza, o seu "l'art pour l'art" que o fez aparecer como parnasiano. A religião da Beleza devia satisfazer às suas fortes necessidades religiosas, porque – e é preciso salientar isso – Baudelaire passara por todas as dúvidas do século; era incapaz de acreditar em dogmas e tradições. Acontece, porém, que as necessidades religiosas eram mais fortes do que as satisfações estéticas; e essa insatisfação afasta-o, mais uma vez e definitivamente, do parnasianismo. Baudelaire não era uma "anima naturaliter christiana", mas sim uma "anima naturaliter religiosa". E como a religião tradicional não era capaz de consolá-lo na sua angústia pavorosa, Baudelaire chegou a inventar uma religião particular. A situação parecia-se com a dos últimos pagãos depois do advento do Cristianismo, desesperados no seu desenfreado naturalismo sexual, fabricando-se religiões sincretistas de elementos gregos, cristãos e orientais: o gnosticismo. Baudelaire, em situação parecida, apoderou-se de todos os fragmentos de religião ao seu alcance, inclusive do ocultismo swedenborgiano. Criou um gnosticis-

mo *sui generis*, com a figura de Lúcifer no centro. Falou do "Prince des Ténèbres" com maiúsculas. Acreditava no Diabo. Daí a seriedade, quase se diria a serenidade do seu pessimismo infernal, sem melancolias românticas, sem lamentações elegíacas. Ao seu naturalismo sexual corresponde um naturalismo poético, capaz de transformar tudo em poesia, a prostituição e o ópio, os cheiros exóticos da Índia e a perplexidade das ruas de Paris – Baudelaire é, em "Tableaux parisiens", o primeiro poeta da grande cidade moderna – o amor lésbico e a decomposição cadavérica – todos esses novos mundos que Baudelaire conquistou para a poesia. Sua teologia do Mal e sua filosofia das "corrrespondances" entre todas as coisas no Universo são as bases da sua ampliação da poética: a estética do Feio.

Essa conquista é um dos feitos mais notáveis do poeta Baudelaire, tanto mais notável que essa liberdade de falar de tudo em poesia precedeu à liberdade de falar de tudo no romance (conquista de Zola) e precedeu de muito à liberdade de falar de tudo na prosa da vida cotidiana (conquista de Freud). Com essa conquista, Baudelaire tornou-se um verdadeiro libertador da poesia, libertando-a do monopólio tirânico dos temas petrarquescos e românticos – amor ideal, lua e o resto. Baudelaire é o Petrarca da poesia moderna. Mas a comparação com Zola e Freud não é inequivocadamente positiva. Essa poesia de ruas, tavernas, prostitutas – o seu naturalismo – é a parte mortal da poesia de Baudelaire, a parte anedótica, romântica às avessas, feita para "épater le bourgeois"; hoje, já não assusta a ninguém. Aí há resíduos da atitude provocante, também "satanista", de Byron. Baudelaire é o último byroniano. Como pós-romântico, descobriu a grandeza no romantismo de Delacroix, reconheceu a importância de Wagner. Chegou a supervalorizar o romantismo de Poe, a cuja poesia musical e vazia só ele, Baudelaire, conferiu o sentido metafísico que transformou a Poe em precursor do simbolismo. Foi Baudelaire quem levou a sério a charlatanesca estética de Poe, excluindo da poesia todos os elementos narrativos, didáticos e de eloqüência, lançando, assim, os fundamentos de toda a poesia moderna.

Baudelaire, evidentemente, não compreendeu bem o seu próprio romantismo, e não é admirável que outros se tenham equivocado, considerando-o como romântico degenerado. Na verdade, o seu romantismo parecia assim porque é incompatível com o romantismo grandiloqüente

ou sentimental de Hugo e Musset. A eles Baudelaire opunha um romantismo íntimo, psicológico, de descobertas inesperadas ("au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau..."); é o "outro romantismo", o "romantismo de profundidade", do qual na França só Nerval tivera noção, o romantismo mágico dos sonhos de Novalis. Não pelo naturalismo dos assuntos e das expressões eróticas, mas por meio dessa magia verbal é Baudelaire precursor e mestre de toda a poesia moderna, até e inclusive do surrealismo. Do ponto de vista do "romantismo social", romantismo mágico é uma deformação: resultado da pressão mental da época burguesa e capitalista, cuja imagem aparece nos grandiosos "tableaux parisiens": não uma "divine comédie de Paris", porque não são realmente realistas, e sim visionários. É esclarecedora a comparação de Baudelaire com os seus discípulos, imitadores e falsificadores: Swinburne, Wilde, D'Annunzio, Dario, Heym e tantos outros. Baudelaire é mais sincero do que todos eles. Não serve a Satã com prazer, mas com pavor. A sua Paris não parece infernal, mas é o Inferno. Não deforma para assustar, mas porque está assustado. O seu pessimismo angustiado leva-o diretamente à fé no poder de Satã, ao maniqueísmo; a essa fé ele dá o dogma do pecado original como fundamento, acusando a Natureza inteira, a criação de Deus, como culpada para desculpar a sua própria culpabilidade. Baudelaire aceita o dogma da Criação do mundo por Deus para empregá-lo como arma contra Deus que criou tudo aquilo. Daí o seu protesto contra qualquer tentativa de enfeitar ou embelezar a realidade das coisas. Daí o seu protesto contra a idealização romântica do amor. Daí o seu protesto contra a fé na bondade dos homens e contra a fé no progresso.

Um poeta assim, de oposição sistemática, não pode deixar de inspirar equívocos a seu respeito. O seu anti-romantismo sugeriu a todo mundo a imagem de um Baudelaire parnasiano; só os acadêmicos não se enganaram, excluindo-o tenazmente da "boa sociedade". Baudelaire, com efeito, não é da boa sociedade. É um boêmio. Mas distingue-se da boêmia comum pelo dandismo internacional. Daí a mistura de sarcasmo mordaz e frieza sublime que caracteriza a arte de Baudelaire; daí o fundo extático da sua poesia ("Les transports de l'esprit et des sens..."), a descoberta swedenborgiana das "correspondances", e a anotação dessas descobertas em tom friamente clássico. "Conteúdo romântico em forma clássica", isso quer di-

zer, a eliminação implacável dos elementos retóricos e didático-tendenciosos, que desfiguraram a poesia do romantismo francês: uma "poésie pure" como espelho puro de um mundo extramundano, irracional, onde "tout n'est qu'ordre et beauté"; mas também "... luxe, calme et volupté". Há um grão de verdade nas afirmações de Sartre: Baudelaire é, por condições psicológicas e psicopatológicas, um adolescente eterno, adorando o Vício desconhecido. Foi, como homem, imaturo. Mas desejava o amadurecimento e a perfeição. "Je hais le mouvement qui déplace les lignes", afirmou: e o seu desejo supremo foi:

"Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres." Nem sempre, mas muitas vezes, Baudelaire satisfez a essa exigência. *Les Fleurs du Mal*, eis o Código de uma poesia nova.

Da importância permanente de Baudelaire é preciso distinguir a sua importância histórica. O "Ennui", que o assombrava, é aquele elemento racional que conseguiu eliminar da poesia, mas não da vida. Baudelaire é o poeta da má consciência da burguesia. Expiou, na angústia, as covardias e "compromissos" da sua época. Odiava "l'horloge! dieu sinistre", o deus da burguesia, contra a qual a sua atitude não podia ser outra senão a do boêmio dissoluto ou do *dandy* provocante, ou então a do reacionário à maneira de De Maistre. No mundo do utilitarismo apareceu a mais inútil das criaturas, o poeta –

"Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparait en ce monde ennuyeux..."

– para substituir os determinismos biológico e econômico pelo terror da predestinação religiosa, para anunciar, como os cristãos heréticos Tertuliano e Kierkegaard, seus irmãos no espírito, os terrores apocalípticos do Fim. Antecipando idéias de Dostoievski e Nietzsche, previu, como um profeta, o processo de decomposição do seu mundo: "Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire... Car, en supposant qu'il continuat à existir matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom et du Dictionnaire historique?... Ces temps sont peut-être bien proches; qui sait même s'ils ne sont pas venus?"

Mas o Fim ainda não chegara. Baudelaire não podia ser compreendido no século da burguesia. Equivocaram-se, considerando-o como romântico degenerado, satanista provocador, falso profeta. Só em nossos dias, quando o fim da mentalidade burguesa se revelou próximo, começou a verdadeira influência de Baudelaire, fundador da poesia lírica moderna, assim como Petrarca fundara a antiga.

Baudelaire é o poeta do tempo em que o liberalismo econômico e o determinismo científico da burguesia acabaram com a autonomia do espírito, com a herança e com tudo. Baudelaire é "le Poète", com maiúscula, do "monde ennuyeux" do advento da burguesia: uma "contradictio in adjecto", como a poesia moderna inteira. Mas essa contradição será levada em conta, como mérito, quando o século terá de comparecer perante "les Dominations" para ser julgado. Então, Baudelaire será reconhecido como o maior poeta do século XIX, que só o século XX chegou a compreender e que continua, entre nós, uma força viva.

. . . .

Capítulo II

DO REALISMO AO NATURALISMO

"DO REALISMO AO NATURALISMO": o caminho parece em linha reta. O naturalismo teria sido um realismo mais radical. A evolução teria começado com o realismo, ainda moderado, de Balzac, radicalizando-se em Flaubert e chegando, enfim, ao radicalismo naturalista de Zola.

Mas esse esquema não resiste à análise. Pode Balzac ser chamado, em qualquer sentido que seja, de escritor "moderado"? Ele é o contrário disso. O próprio Zola foi menos "imoderado". Mas, antes de tudo: Flaubert não é o intermediário entre Balzac e Zola. Suas intenções não eram sociológicas, como as de Balzac e Zola; e não se pode imaginar um Flaubert construindo ciclos de romances. Aquele esquema não reflete fielmente os fatos. Na evolução percorrida do realismo ao naturalismo, devem ter agido outras influências mais que o radicalismo sociológico.

Encontramos, no meio do caminho entre 1840 e 1880, uma figura que não é possível colocar em qualquer ponto daquela suposta linha reta: é o poeta-músico Richard Wagner. É verdade que sua influência literária só se fez sentir mais tarde, na poesia do simbolismo; Wagner é, por volta de 1885, uma grande potência literária na França. Por outro lado, a obra de Wagner tem – o que ele, como nacionalista alemão, não pôde nem quis admitir – mais do que uma raiz no romantismo francês: na música de Auber, de Meyerbeer, de Berlioz, no romantismo social de Proudhon. Pois o romantismo não deixou de agir depois de 1848, embora de maneira

menos espetacular. Balzac ainda é meio romântico. Flaubert é romântico contra a vontade e às avessas. Zola, enfim, é mais romântico que os dois. Aquele germe que intensificou tanto o realismo, até ele virar naturalista, é o próprio romantismo. Mas será melhor falar em neo-romantismo. E o maior dos neo-românticos é mesmo Wagner.

O fato só surpreende porque não estamos acostumados a colocar o alemão Wagner ao lado daqueles romancistas franceses. A literatura francesa é, entre 1840 e 1900, a primeira da Europa; a literatura alemã da mesma época é pobre e provinciana. Mas Wagner não é propriamente "literato": é o homem que impôs à literatura do seu século a influência da mais forte expressão artística dos alemães – a música. O fato não pode deixar de ter uma relação qualquer com o fato que impôs à Europa a predominância política da Alemanha. A vitória alemã em 1870 não chegou a criar uma nova civilização alemã; mas modificou o mapa espiritual da Europa.

O ano de 1870 marcou época na história européia. Os contemporâneos, talvez com exceção do velho Carlyle, teriam protestado contra essa apreciação; a vitória da Alemanha sobre a França parecia-lhes devida simplesmente à força bruta, mecânica, do exército prussiano, sem significação alguma na história das coisas do espírito, nem sequer na ordem econômica. Mas não é tanto assim. Até 1870, o nacionalismo estava sempre aliado ao liberalismo e à democracia, aliança que veio dos dias da Revolução Francesa, quando "jacobinismo" e "patriotismo" eram sinônimos. A unidade nacional da Itália foi conseguida pelo liberalismo de Cavour, aliado ao democratismo de Garibaldi. Na própria Alemanha, os revolucionários de 1848 foram nacionalistas; mas fracassaram. A unidade nacional na Alemanha foi realizada por Bismarck e os Junkers prussianos. Em 1870, o nacionalismo perdeu o aspecto democrático; até na França vencida, o *chauvinisme* tornar-se-á monopólio da direita. Na Alemanha e na Inglaterra o nacionalismo revela os primeiros sintomas imperialistas. Começará a luta pelas colônias. O acontecimento principal da época, depois de 1870, é a industrialização rapidíssima da Alemanha, derrotando as potências de economia agrária e obrigando os países industrializados a esforços inéditos para manter o equilíbrio nos mercados.

As conseqüências eram de ordem geográfica, política e social. A concorrência alemã nos mercados internacionais arranca a Inglaterra da sua *splendid isolation* insular; desde então, a literatura inglesa será mais inclinada a acompanhar os movimentos literários no Continente do que na primeira metade do reinado da Rainha Vitória. Tampouco é acaso o aparecimento de novas literaturas no panorama europeu: as escandinavas e a russa. Durante a primeira metade do século os países escandinavos estavam dominados pela influência cultural da Alemanha. Mas quando, em 1864, a Prússia investiu contra a pequena Dinamarca, arrancando-lhe metade do seu território, as simpatias mudaram; e o pós-romantismo sonolento foi substituído pelas novos tendências francesas, despertando forças inesperadas. Em 1876 começou-se a movimentar a Rússia, nos Bálcãs e contra a Turquia; e os seus exércitos foram acompanhados de uma nova literatura, violentamente nacionalista. Deste modo, a Alemanha viu-se isolada no momento do seu maior triunfo, voltando à situação "atrás de muralhas chinesas" de antes de Lessing e Herder. Os outros países não lhe imitaram a estrutura política, a aliança dos poderes feudais com a grande burguesia industrial. Ao contrário, uma onda de liberalismo radical passou pela Europa de Gambetta, Gladstone e Crispi. A burguesia ocidental estava enfraquecida; e os intelectuais de origem pequeno-burguesa prometeram uma nova "Era das luzes", de "Enlightenment". Estavam eles, como a pequena burguesia inteira, gravemente ameaçados pela rápida industrialização; daí o conteúdo principalmente político e intelectual, mas pouco social, do seu radicalismo. Ao mesmo tempo, esse radicalismo acompanhava-se de um pessimismo cada vez mais grave, reflexo do determinismo econômico que o capitalismo industrial impôs ao mundo.

O pessimismo, depois de 1870, encontra-se igualmente na França de Taine e Zola e na Alemanha e Burckhardt e Wagner. Na França, os motivos eram evidentemente políticos: a derrota militar, considerada como sintoma de decadência nacional. Alegaram-se, porém, motivos semelhantes para justificar o pessimismo na Alemanha vencedora: a unificação nacional não fora feita pelas forças da liberdade, mas pelas do prussianismo; daí a insatisfação geral com o novo "Reich" de Bismarck, poderosíssimo, mas em que a civilização alemã entrou em decadência manifesta. Admitindo-se tudo isso, não é possível, no entanto, ignorar as conseqüências

da industrialização, a destruição das velhas estruturas sociais. Justamente com respeito à Alemanha foi acentuada a relação entre os progressos do capitalismo e a perda da "alegria de viver", entre o determinismo econômico e o fatalismo resignado dos que naqueles anos se tornaram leitores de Schopenhauer[1].

Quando o Reich se construiu, o romancista alemão mais lido era Spielhagen[2], cujo *Problematische Naturen* (*Caracteres Problemáticos*) foi traduzido para várias línguas: o pálido herói byroniano, com as idéias liberais de um "Jungdeutscher" de 1840, passou por exemplo de "profundidade alemã". Spielhagen empregava a técnica de Sue com certa habilidade; *In Reih' und Glied* (*Em Marcha),* biografia romanceada de Lassalle, é mesmo bom romance, apesar da incompreensão do autor pela questão social. Hoje, já ninguém é capaz de ler romances assim. Contudo, numerosos leitores alemães conservaram-se fiéis a Spielhagen até em pleno século XX, e esse fato revela o atraso quase incrível do gosto literário da Alemanha de então, julgando-se superior ao mundo inteiro do qual ela estava separada por aquela "muralha chinesa". Havia, porém, mais uma razão por que um numeroso grupo de alemães, contemporâneos de Zola, Tolstoi e Dostoievski continuavam leitores fiéis de Spielhagen: eram os liberais; e Spielhagen – fato raro – continuara liberal, depois do triunfo da Prússia em 1870. Leu-o a parte liberal da burguesia, enquanto leitores mais modestos preferiram o humorista Fritz Reuter[3], antigo revolucionário, fisicamente destruído pela prisão de muitos anos; no saboroso dialeto dos camponeses de Mecklemburgo, o "Plattdeutsch", descreveu as experiências amargas da sua vida, consolando-se pelo álcool e pelo humorismo.

Ao mesmo tempo viveu na Suíça, fora das fronteiras do Reich orgulhoso, um modesto funcionário do governo cantonal de Zurique,

---

1 G. Lukács: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.

2 Friedrich Spielhagen, 1829-1911.
Problematische Naturen (1860); *In Reih' und Glied* (1866);
V. Klemperer: *Spielhagens Zeitromane und ihre Wurzeln.* Berlin, 1913.

3 Fritz Reuter, 1810-1874.
Ut mine Festungstid (1861); *Ut mine Stromtid* (1862/1864), etc.
A. Wilbrandt: *Fritz Reuter.* 2ª ed. Berlin, 1896.

solteirão mal-humorado e sarcástico. Só poucos iniciados sabiam do seu passado literário, abandonado havia decênios; mas, quando conseguiram vencer-lhe o pudor de fracassado na vida, arrancando-lhe a permissão de reeditar suas obras já esquecidas, a literatura de língua alemã tinha mais um grande escritor: Gottfried Keller[4]. Fora, na mocidade, romântico entusiasmado e foi para Berlim, para estudar pintura. Lendo Feuerbach e freqüentando os círculos dos "jovens hegelianos", perdeu a fé em Deus; a sua miopia e o desgosto da "grande" pintura histórica de então fê-lo perder, também, a fé na sua arte; voltou para a sua terra, onde uma decepção erótica o fez perder a fé em si mesmo. O documento dessa evolução é o romance *Der grüne Heinrich* (*Henrique o Verde*), que ficou então despercebido. E Keller retirou-se da literatura, levando durante mais de vinte anos a vida silenciosa do "escrivão do Estado" do cantão de Zurique. *Der grüne Heinrich* é a *Éducation sentimentale* alemã; a história da derrota do romantismo. Mas, pertencendo à literatura alemã, é o último dos grandes "Bildungsromane", "romances de formação", gênero tipicamente alemão, que começara com o *Simplicissimus*, de Grimmelshausen, culminou no *Wilhelm Meister*, de Goethe, e acabou com o *Grüner Heinrich*.

Keller tinha renunciado ao romantismo e a toda a literatura; mas não aos seus ideais. Apenas pretendia realizá-los só no seu modo de viver: o racionalismo superior de um Lessing, o humorismo equilibrado de Goethe. Depois de 1870, voltou a escrever: remodelou aquele romance e alguns contos. Suas idéias artísticas destinaram-no para o classicismo,

---

4 Gottfried Keller, 1819-1890.
Gedichte (1846); *Der grüne Heinrich* (1854/1855); 2ª versão, (1880); *Die Leute von Seldwyla* (1856; 2ª edição., 1874); *Sieben Legenden* (1872); *Züricher Novellen* (1878); *Das Sinngedicht* (1882); *Martin Salander* (1886).
Edição crítica por J. Fraenkel, 26 vols., Erlenbach, 1926/1953.
F. Baldensperger: *Gottfried Keller, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1899.
M. Hay: *A Study of Keller's Life and Works.* Bern, 1920.
H. Maync: *Gottfried Keller*. Berlin, 1923.
E. Ermatinger: *Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebuecher.* 3 vols. Stuttgart, 1924/1925.
G. Lukacs: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.

assim como a Alemanha de então estava cheia de epígonos de um goethianismo falso. Mas Keller não era alemão; era suíço. A sua gente descende de camponeses, é dura e algo pesada, gosta de exprimir-se com realismo franco e humorismo grosseiro, e revela – Gotthelf é o "tipo ideal" do escritor suíço – inclinação marcada para tendências pedagógicas. Keller também é assim. Realismo e humorismo, e uma pedagogia secreta, caracterizam as *Züricher Novellen* (*Novelas Zuriquenses*), contos que se passam em três séculos diferentes da história da cidade de Zurique: Keller nunca escreveu coisa melhor do que *Der Landvogt von Greifensee*, colocando no ambiente engraçado dos literatos zuriquenses de 1750 a dolorosa educação de um Keller de então, de namorador romântico a solteirão sereno, e do que *Das Faehnlein der sieben Aufrechten*, em que opõe aos revolucionários palavrosos de 1848 o democratismo calmo e congênito dos suíços. A arte de Keller não é absolutamente ingênua ou provincianamente antiquada; seu realismo é mais "real" do que o dos realistas contemporâneos da Alemanha quase todos eles algo fantásticos; pois Keller pisa o chão firme de uma sociedade tradicional, da democracia suíça. Tampouco é sua arte inofensivamente idílica, como os críticos naturalistas acreditavam. Um conto tão intensamente trágico como *Romeo und Julia auf dem Dorfe* basta para demonstrar o contrário, enquanto os outros contos da coleção *Die Leute von Seldwyla* (*A Gente de Seldwyla*) são do mais saboroso humorismo, zombando da vaidade provinciana, da desonestidade comercial e da falsa cultura popular da gente de uma típica cidadezinha suíça – mas o ambiente geográfico-político desaparece atrás do estilo, inesgotável em inéditas metáforas humorísticas, cheio de verdades humanas em forma epigramática, de modo que *Kleider machen Leute*, *Pancraz der Schmoller* ou *Die drei gerechten Kammacher* não têm nada de contos provincianos; apresentam símbolos permanentes de conduta humana. O fundo é pessimista. Quase sempre, em Keller, os homens são fracos e as mulheres ruins, e todos aspiram às aparências falsas e vistosas. No último romance, este sim um romance regional, *Martin Salander*, a Suíça moderna aparece como o paraíso dos *faiseurs* e *brasseurs d'affaires*. Mas a vida tem força educadora – eis a última fé do ateu impertinente Keller – e os poucos bons sujeitos que existem ela os transforma, através de vicissitudes dolorosas, em estóicos serenos,

"pequenos Goethes" de uma vida honesta, laboriosa e afinal feliz, enquanto há felicidade nesta Terra. Os outros não valem a pena da atenção, senão de um riso que mata.

Sem esse "presente dos deuses" – o humorismo – a época admitiu só um consolo: a lembrança melancólica de dias mais felizes. Outro "provinciano", isto é, um alemão fora da Alemanha, o austríaco Saar[5], não tinha humor; os seus contos descrevem a Áustria depois da derrota de 1866, separada da Alemanha e procurando o seu caminho próprio, mas sem muita esperança. É como a continuação de Grillparzer. A técnica novelística de Saar é digna de nota: os destinos dos personagens revelam-se indiretamente, através de narrações de testemunhas dos acontecimentos passados; técnica que serve para atenuar a crueldade da vida, apresentando desgraças dolorosas como lembranças longínquas. Todos os personagens das *Novellen aus Oesterreich* (*Novelas Austríacas*) são vencidos. Saar amou à sua terra, mas sem esperança. As *Wiener Elegien* (*Elegias Vienenses*) são um quadro poético da grande cidade, outrora centro do imenso império dos Habsburgos, agora provincializando-se cada vez mais, sacudida pelo tremor das reivindicações sociais, mas ainda com o mesmo sol de outono sobre a paisagem e as cúpulas e torres de outros séculos. Poesia de outono. "Outono transfigurado" é toda a literatura alemã séria dessa época infeliz. Poesia de outono é a qualidade dos romances da baronesa turingiana Luise von François[6], que narrou a transformação dolorosa das famílias aristocráticas, caindo para o *standard* de vida pequeno-burguesa.

Toda a literatura de ficção na Alemanha, entre 1850 e 1880, é um documento histórico de transição social: no começo da época, os personagens

---

5 Ferdinand von Saar, 1833-1906.
Novellen aus Oesterreich (1876); *Wiener Elegien* (1893); *Neue Novellen aus Oesterreich* (1897).
J. Minor: *Ferdinand von Saar*. Wien, 1898.
A. Bettelheim: *Ferdinand von Saars Leben und Schaffen.* Wien, 1909.

6 Luise von François, 1817-1893.
Die letzte Reckenburgerin (1871);
H. Enz: *Luise von François.* Zuerich, 1918.

são sempre condes e barões; no fim, pertencem à classe média[7]. E o "Reich" alemão, enriquecendo-se enormemente, sofreu perda pavorosa de substância cultural, porque as novas classes dirigentes já não admitiam os valores do humanismo, entregando-se por completo ao materialismo econômico.

Os vencidos – as classes médias antigas, de formação humanística – leram Schopenhauer[8], cuja repercussão começou nesse tempo; não a repercussão da sua metafísica romântica, mas a do seu pessimismo que confortava os desiludidos. Keller e Saar eram leitores assíduos de Schopenhauer; estudaram-no e imbuíram-se do seu espírito os Raabe e Richard Wagner. A repercussão de Schopenhauer tornou-se internacional[9]. Leram-no Flaubert e Turgeniev, Tolstoi, Hardy e Machado de Assis. As traduções inglesa (por R. B. Haldane, 1883/1886) e italiana (por O. Chilosetti, 1888) acompanharam a introdução do naturalismo pessimista na Inglaterra e na Itália. A tradução francesa de A. Burdeau (1888/1890) tornou-se uma das bíblias do simbolismo decadentista. Havia schopenhauerianos poloneses como Asnyk, romenos como Eminescu; e vários escritores húngaros, como Kemény[10], um dos últimos representantes do romance histórico à maneira de Scott, transformando-o em veículo de estudos psicológicos, marcados pelo pessimismo; e Madách[11], cuja *Tragédia do Homem* acompanha o homem sofredor por todos os séculos da história. A introdução do pessimismo schopenhaueriano, essencialmente a-histórico, na filosofia da História deu quase sempre resultados infelizes. Pretendendo-se demonstrar a igualdade dos sofrimentos humanos em todos os tempos, os personagens históricos transformaram-se em manequins, fantasiados de romanos ou de italianos da Renascença ou de franceses da Revolução.

Os "provincianos" como Keller resistiam melhor a esse perigo do que os escritores de sucesso urbano. Assim também o mais provincia-

---

7 E. Kohn-Bramstedt: *Aristocracy and the Middle Classes in Germany. Social Types in German Literature, 1830-1900*. New York, 1937.

8 Cf. "Romantismos em oposição", nota 14.

9 J. Krauss: *Studien ueber Schopenhauer.* Leipzig, 1931.

10 Zsigmond Kemény, 1815-1875.
Os iluminados (1858); *Tempos duros* (1862), etc.
L. Nogrady: *Vida e obras do barão Zsigmond Keményi.* Budapest, 1902.
F. Papp: *Barão Zsigmond Keményi.* 2 vols. Budapest, 1922/1923.

11 Cf. "Literatura burguesa", nota 11.

no de todos, Raabe[12]. Nenhum outro escritor alemão é tão difícil, quase incompreensível para os leitores não-alemães; até os títulos dos seus livros são intraduzíveis. Mas também, na própria Alemanha, nunca foi muito popular; o seu alto valor só foi devidamente apreciado, por uma elite literária, cada vez menor em número. Hoje, porém, os seus romances e contos continuam também lidos por gente menos culta, que o prefere porque não tem nada de "moderno". Com efeito, Raabe é um escritor "antiquado". Narra os seus enredos vagarosamente, comentando-os por meio de digressões moralizantes ou humorísticas. A influência de Jean Paul é evidente. Como este é Raabe, numa época de prosperidade geral, o amigo dos pobres, humildes, ofendidos; menos dos proletários propriamente ditos – esses não existem no seu ambiente provinciano, atrasado – do que dos aristocratas e burgueses empobrecidos e mais cultos do que os *noveaux riches*; dos mestres-escolas incompreendidos entre gente bárbara; dos pequenos comerciantes, vítimas dos grandes; das criadas maltratadas e das crianças. A sua mistura de realismo e idealismo tem algo de Dickens. *Horacker*, o melhor dos seus contos, parece um idílio bucólico; mas os personagens são vagabundos, mendigos e criminosos. Raabe sintetizou o seu "ideal-realismo" na máxima: "Presta atenção às ruas e olha para as estrelas!" O que ele desprezava era o reino intermediário entre as ruas dos pobres e o céu dos ideais: o reino do sucesso material. Esse alemão alemaníssimo não se conformou nunca com o "Reich" de Bismarck, dos nacionalistas prussianos e dos industriais. Detestava a nova Alemanha barulhenta, em comparação com a qual a Alemanha antiga lhe parecia um idílio de verdadeira nobreza. Em *Abu Telfan*, um alemão que viveu muitos anos entre os selvagens da

---

12 Wilhelm Raabe, 1831-1910.
Chronik der Sperlingsgasse (1857); *Unsers Hergotts Kanzlei* (1862); *Der Hungerpastor* (1864); *Drei Federn* (1865); *Abu Telfan* (1866); *Der Schuedderump* (1870); *Horacker* (1876); *Alte Nester* (1880); *Die Akten des Vogelsangs* (1895).
A. Spiero: *Wilhelm Raabe.* 2ª ed. Darmstadt, 1925.
R. Guardini: *Stopfkuchen*. Muenchen, 1932.
W. Fehse: *Wilhelm Raabe's Leben.* 2ª ed. Berlin, 1937.
G. Lukacs: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.
H. Pongs: *Wilhelm Raabe.* Heidelberg, 1958.
B. Fairley: *Wilhelm Raabe, an introduction to his novels.* Oxford, 1961.

África central, sonhando da pátria, volta e experimenta a maior desilusão; é significativo que na obra de Raabe aparecem muitos reemigrantes assim. No mais conhecido dos seus romances, *Der Hungerpastor*, Raabe descreveu com compreensão surpreendente as transformações econômico-sociais que lhe mataram os ideais de conservador incurável. Mas o seu pessimismo não se limitava a uma determinada época. Escolheu, para teatro dos seus romances e contos históricos, as épocas de grandes desgraças na história alemã – sobretudo a época da Reforma e a Guerra de Trinta Anos – para chegar a conclusões sempre iguais: a vida é a grande inimiga dos homens. *Der Schuedderump* – expressão arcaica que dá o título à sua obra-prima – é a carreta na qual, em tempos de peste, o carrasco levou os cadáveres para a vala comum; para Raabe, é o símbolo da vida.

Grande leitor e admirador de Schopenhauer, Raabe tirou do seu conservantismo idílico as conclusões filosóficas mais negras. O fundo do seu pensamento não era antiquado, e sim antimoderno; e, pensando-se bem, não é tão antimoderno seu "mal-estar dentro da civilização", expressão sua que Sigmund Freud tomará emprestada para título de um dos seus livros. Apenas, Raabe, embora descrente, tinha fé na possibilidade de uma ordem superior. Sentiu inveja dos homens de fé firme. Gostava do século XVI, tão sinistro na história alemã, porque foi o século da Reforma, do protestantismo militante. Raabe, como schopenhaueriano, não acreditava em nenhum dogma cristão; menos na doutrina de que a Terra é um vale de lágrimas. Raabe lembra algo a Jacob Boehme, o sapateiro místico da Silésia; gostava mesmo dos sapateiros que trabalham humilde e silenciosamente, pensando em coisas superiores, esmagados pela indústria moderna. Raabe sempre tomou o partido do homem antigo contra o homem moderno, do artesão contra o industrial. Os seus personagens lembram os mendigos, doentes e aleijados que, nas gravuras de Rembrandt, rodeiam o Cristo; é muito incerta a luz mística que transluz pelas trevas do claro-escuro. Não é fácil compreender a Raabe. Quando velho e já muito lido, mas continuando incompreendido, Raabe comparou-se a si mesmo a "um carteiro morto que leva cartas lacradas para desconhecidos". Às vezes essas "cartas" de Raabe, escritas nas letras indecifráveis de séculos passados, revelam comentários permanentes da condição humana.

Raabe ainda não era lido, e já todo o mundo admirava os poemas do austríaco Hamerling[13] com expressões do mais profundo pessimismo filosófico, seja porque se tratasse da aparição do Judeu Errante em meio das orgias e horrores da Roma imperial, seja porque cuidasse da revolução dos sectários anabatistas em Muenster. Poesia monstruosa e até grotesca, na qual se apreciava o colorido histórico.

A época apreciava a pintura histórica e o romance histórico. Scheffel[14] continuava lidíssimo. Em Munique, a cidade dos pintores, reuniu-se em torno do epígono Geibel[15] uma "escola" de poetas e escritores que se julgavam goethianos porque imitavam a Platen, usavam barbas, capas e chapéus característicos dos pintores de então, e viajavam cada ano para a Itália, paraíso dos estetas. Uma figura típica era Wilbrandt[16]: em "grandes" tragédias apresentou as orgias e crueldades da Roma imperial.

A maior figura de Munique era Heyse[17], até figura européia, pelos elogios que Brandes distribuiu ao seu liberalismo religioso e moral. Com efeito, Heyse era livre-pensador nos dois sentidos; combateu a intolerância e a hipocrisia em questões morais. Mas a luta não era o seu lado mais forte, e a liberdade erótica parecia-lhe mais importante do que qualquer outra. Nos seus contos e novelas trata-se de situações complicadas entre amantes, problemas psicológicos que o autor resolve de maneira sempre engenhosa, mas nem sempre verossímil, sem muita profundidade. Para ocultar esse defeito – Heyse era artista muito consciente – empregou o recurso de fazer passar os acontecimentos, as mais

---

13 Robert Hamerling, 1830-1889.
Schwanenlied der Romantik (1862); *Ahasverus in Rom* (1866); *Des König von Sion* (1869).
M. M. Rabenlechner: *Robert Hamerlings Leben und Werke.* Hamburg, 1897.

14 Cf. "Romantismos de evasão", nota 11.

15 Cf. "O fim do romantismo", nota 42, e "Literatura burguesa", nota 69.
A. Helbig: *Geibel und die Muenchner Schule.* Aarau, 1912.

16 Adolf Wilbrandt, 1837-1911.
Arria und Messalina (1874); *Der Meister von Palmyra* (1889).
V. Klemperer: *Adolf Wilbrandt.* Stuttgart, 1907.

17 Paul Heyse, 1830-1914.
Novellen (1855); *Neue Novellen* (1858, 1862, 1875); *Meraner Novellen* (1867); *Moralische Novellen* (1869, 1878); *Nosvelle vom Gardasee* (1902); etc.
G. Brandes: "Paul Heyse". (In: *Moderne Geister*. 4ª ed. Berlin, 1901.)
H. Spiero: *Paul Heyse, der Dichter und sein Werk.* Stuttgart, 1910.

das vezes na Itália moderna ou da Renascença, país em que se imaginavam as paixões mais fervorosas e no entanto serenadas pela beleza da paisagem e do ambiente artístico. Embora Heyse estivesse em casa na Itália, a "Itália" dos seus contos tem algo de irreal; não é a Itália dos italianos, e sim a Itália dos turistas estrangeiros. Esses contos têm hoje sabor especial das coisas agradavelmente antiquadas; Heyse morreu, octagenário, em 1914. Já os contemporâneos da segunda metade da longa vida de Heyse sentiam isso. O "poeta do Eros" tornou-se leitura para moças do colégio. Foi considerado como o último descendente da estirpe de Goethe; e em 1910 conferiram-lhe o Prêmio Nobel. Hoje em dia, Heyse já não é lido. Permanecem as suas excelentes traduções de poetas italianos, de Parini, Leopardi, Giusti, Belli.

Dois traços característicos dos epígonos-parnasianos de Munique são estes: a cultura formal do estilo segundo as normas de Platen, e o entusiasmo estético pela Itália. O conhecedor da literatura italiana lembra-se imediatamente de um contemporâneo dos muniquenses, nacionalista e humanista italiano e admirador tão assíduo de Platen que chegou a basear na métrica do poeta alemão a sua renovação da poesia italiana: Caducci. Em 1870, a Alemanha, antipatizada na Europa inteira, tinha perdido as regiões de influência cultural no estrangeiro: a Holanda, a Escandinávia, a Rússia. Em compensação, ganhou uma nova zona de influência na Itália. Porque os italianos se tornaram admiradores dos métodos científicos e técnicos, tão eficientes, dos alemães.

Na obra de Carducci[18], essa influência é óbvia. Ao diletantismo estético dos seus patrícios o austero poeta, professor temido da Universidade de Bo-

---

18 Giosuè Carducci, 1835-1907.
Poesie (1871); *Nuove poesie* (1872); *Odi barbare* (1877); *Nuove odi barbare* (1882); *Rime nuove* (1887); *Terze odi barbare* (1893) etc. – *Delle rime di Dante* (1865); *Dello svolgimento della letterature nazionale* (1871); *Crítica e arte* (1874); etc.
A. Jeanroy: *Giosuè Carducci, l'homme et le poète.* Paris, 1911.
E. Thovez: *Il pastore, la gregge e la zampogna.* Napoli, 1911.
A. Meozzi: *L'opera di Giosuè Carducci.* Firenze, 1921.
B. Croce: *Giosuè Carducci.* Bari, 1927.
A. Galletti: *L'opera di Giosuè Carducci.* 2 vols. Bologna, 1929.
E. Palmieri. *Giosuè Carducci, studio intorno alla critica e alla lírica carducciana.* Firenze, 1930.
G. Santangelo: *Carducci.* Palermo, 1945.
G. Natali: *Giosuè Carducci.* Bologna, 1950 (2ª ed. Firenze, 1961).
M. Saponaro: *Carducci.* 2ª ed. Milano, 1951.

logna opunha o trabalho exato no terreno da história literária, as edições críticas, a revisão dos textos. Mas o professor era poeta. Não sabia resistir à tentação de tirar conclusões sintéticas, esboçar panoramas históricos; e chegou a uma síntese da história literária, moral e civil da nação italiana, baseada, ao seu ver, integralmente na civilização clássica, greco-latina, e só deformada pela influência do cristianismo. Pretendendo acompanhar a renascença nacional da Itália por meio de uma renovação literária, o humanista Carducci voltou-se para as fontes; e a métrica de Platen, do qual traduziu várias poesias, forneceu-lhe modelo de uma poesia italiana em metros antigos, as *Odi barbare*. Não correspondia, porém, o novo reino aos seus ideais sublimes. Ao contrário. O professor de Bologna tornou-se poeta cívico, patriota extremado, republicano, anticlerical; o poeta da oposição. Depois, fez escândalo a sua apostasia política: a conversão do republicano, comovido pela beleza da Rainha Margherita e pelo liberalismo do Rei Umberto. Carducci acabou como "Poet Laureate" da Itália.

Daí os aspectos diferentes e até contraditórios da sua obra, elogiada até as alturas e censurada acerbamente. Carducci era um grande erudito e um grande professor. As suas edições críticas continuam modelos até hoje. Ninguém antes, e ninguém depois, dominava como ele a literatura italiana inteira, relacionando-a sempre à literatura latina e ao espírito grego. Daí ter sido ele um homem livresco, e a sua poesia, feita de citações e alusões, poesia de professor, "excellent scholar's poetry", retórica e retumbante. É poesia de epígono, poesia parnasiana; e as perspectivas históricas, desenvolvidas nas grandes odes como *Dinanzi alle Terme di Caracalla*, *Alle fonti del Clitumno*, *Su l'Adda, Su Monte Mario*, revelam, além da influência de Hugo, a de Leconte de Lisle. Justamente por isso foi Carducci tão admirado pelos professores e, depois, também pelos círculos oficiais da nova Itália; e foi esse lado retórico da sua poesia que aborreceu aos "jovens", aos estetas à maneira de D'Annunzio e aos partidários do futurismo de Marinetti. Talvez nunca um poeta cercado da admiração nacional tenha sofrido ataque tão mordaz como Carducci sofreu no livro de Enrico Thovez, cujo título *Il pastore*, *il gregge e la zampogna* já revela a tendência de denunciar o poeta como orador oco, sedutor da mocidade ingênua. O ataque atinge os imitadores numerosíssimos que devastaram, com efeito, a poesia italiana, mas não aparecia bem a origem da retórica carducciana. Esta origem encontra-se na sua situação social, que o aproxima, mais uma vez, dos parnasianos alemães, platenianos como ele:

intelectuais pequeno-burgueses, liberais por definição, decepcionados com o *lendemain* da unificação nacional. Até então, Carducci fora só humanista e poeta idílico. Foi a indignação que o transformou em poeta cívico, no satírico dos *Giambi ed Epodi*, moldados nos *châtiments* de Hugo. Mas vieram coisas piores. Àquela indignação juntou-se a teoria fantástica duma "terza Itália", puramente clássica, infelizmente deformada pelas nefastas influências do cristianismo. Então, o poeta das *Primavere elleniche* adotou o falso paganismo de Swinburne; acreditava ser baudelairiano, escrevendo um *Inno a Satana*. Apareceu como cantor furioso do republicanismo jacobino, do *ça ira*. E no *Saluto italico* dirigiu-se às regiões "irredente", ainda dominadas pela Áustria –

"... in faccia a lo stranier, che armato acampasi
su'l nostro soul, cantate: Italia, Italia, Italia!"

Carducci estava enganado. Tudo isso não era tão "satânico" como parecia. Todo mundo na Itália era partidário do "irredentismo", inclusive os círculos oficiais, que o dissimulavam por motivos diplomáticos. Nenhuma perseguição ameaçava aos republicanos na Itália liberal. E o anticlericalismo era doutrina oficial do Estado, ao qual o Vaticano recusou o reconhecimento diplomático. Carducci, quando se converteu à monarquia, não precisava retratar-se em nada. Mas os efeitos da sua poesia, acolhida em todos os manuais escolares, já estavam aí. Carducci criara mais do que uma consciência nacional, antes um mito coletivo da nova Itália, o do fascismo.

Vitória efêmera; e, mais uma vez, a culpa não é de Carducci mas dos seus imitadores e exploradores. Não era um hugoniano oco nem um retórico pré-fascista. As suas convicções eram profundamente humanitárias, de um grande cosmopolita de coração generoso; na Itália, ele amava o centro de uma civilização da qual ele esperava a libertação da humanidade inteira. Não foi o primeiro fascista; mas o último humanista. E no foro íntimo, ele tinha mesmo essa consciência de ser "último", epígono. Numa das grandes odes, *Nella piazza di San Petronio*, confessa escrever

"... il verso in cui trema
un desiderio vano della belleza antica."

"Desiderio vano"! Na poesia de Carducci é freqüente uma melancolia pouco helênica e inesperadamente romântica. Na famosa ode *Alla stazione in una mattina d'autunno* confessa mais:

"Oh qual caduta di foglie, gelida,
continua, muta, grave, su l'anima!
Io credo che solo, che eterno,
Che per tutto nel mondo é novembre."

Como tantos outros parnasianos era Carducci um romântico secreto; e como tantos outros românticos ele também era um idilista irritado e exacerbado. Talvez se aplique bem a Carducci o que o seu admirador Benedetto Croce dizia de um outro poeta italiano, de Pascoli: um idilista que assumiu erradamente o papel do bardo, do vate nacional. Entre as peças mais belas de Carducci encontram-se as de poesia íntima e paisagística: "Il bove", "Transversando la Maremma toscana", "San Martino".

Aquelas grandes odes se salvam, porque se baseiam numa tradição humanitária que é bem italiana e que a mocidade d'annunziana e futurista não sabia continuar. Benedetto Croce, o último grande liberal da Itália, tinha razão, ao terminar um ensaio sobre Carducci com um verso de Tasso, citado bem a propósito:

"D'Italia grande, antica, l'ultimo vate."

Não há dúvida, porém, de que esta Itália do professor erudito não era a do povo. Carducci é um poeta incomensuravelmente maior do que todos os parnasianos franceses juntos; mas a sua posição era a mesma; e a ele também se opunha a voz modesta da resistência popular, a das províncias. Na Itália, aliás, a oposição entre a poesia retórica e classicista, dos cultos, e a poesia provinciana e dialetal do "popolo minuto" é um fenômeno permanente, desde os dias dos marinistas e arcadianos e da *commedia dell'arte*. Verdadeira antítese de Carducci é Cesare Pascarella[19], poeta em dialeto de Roma, dos proletários e pequenos-bugueses da mesma Roma que a Carducci significava a capital histórica da civilização européia. Para Pascarella, não. O seu horizonte acaba na fronteira do subúrbio de Traste-

---

19 Cesare Pascarella, 1858-1940.
Villa Gloria (1886); *Scoperta dell'America* (1894); *Sonetti* (1904).
E. Veo: *I poeti romaneschi.* Roma, 1925.
B. Croce: "Cesare Pascarella". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. II. 3.ª ed. Bari, 1929.)

vere. A epopéia geográfica de Colombo, na *Scoperta dell'America*, é para ele assunto de conversas numa taberna romana, e o episódio heróico-patriótico de *Villa Gloria* torna-se a coisa mais antipatética do mundo.

O romano Pascarella apenas é poeta menor em comparação com o napolitano Di Giacomo[20]. Durante mais de vinte anos, a sua poesia correu, admiradíssima, pelo mundo inteiro que lhe desconhecia por completo o nome. O caso é singular. Di Giacomo era um grande erudito, conhecedor íntimo do passado da sua cidade; as suas obras sobre o assunto são valiosas; o próprio Benedetto Croce é, a esse respeito, discípulo dele. Conhecendo como ninguém a vida popular de Nápoles, Di Giacomo participava das famosas festas folclóricas, escrevendo textos para as canções; e, com a música, esses textos, ora alegres, ora sentimentais, sempre saborosos, percorriam o mundo. O poeta-diletante não pensava em reuni-los, tampouco os contos folclóricos que publicou ocasionalmente em revistas locais. Croce revelou o poeta. À primeira vista, Di Giacomo parece o rei do lugar-comum napolitano; canta tudo aquilo que os turistas conhecem de sobra – os *lazzaroni*, as serenatas, as belas noites de luar no mar em face da cidade que é necessário ver antes de morrer:

> "Questa bella mia sirena
> Fa morirmi co' suoi canti."

Os contos de Di Giacomo bastam para desmentir essa apreciação. São dum naturalismo muito mais amargo do que os romances naturalistas de Matilde Serao-Scarfoglio. Os seus personagens preferidos são as pobres moças camponesas que vêm à cidade em busca de trabalho e caem na

---

20 Salvatore Di Giacomo, 1860-1933.
Poesie (edit. por B. Croce e F. Gaeta, 2ª ed., Napoli, 1907).
Novelle napoletane (edit. por B. Croce, Milano, 1914).
K. Vossler: *Salvatore Di Giacomo, ein neapolitanischer Volksdichter in Wort, Bild und Musik.* Heidelberg, 1898.
F. Gaeta: *Salvatore Di Giacomo.* Napoli, 1911.
L. Russo: *Salvatore Di Giacomo.* Napoli, 1921.
B. Croce: "Salvatore Di Giacomo". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3ª ed. Bari, 1929.)

prostituição suburbana; é *troubadour* dessas infelizes do amor físico. E atrás dessas vítimas levanta-se o grito de todas as criaturas infelizes da grande cidade, infelizes em face da natureza mais bela do mundo; e dessa desarmonia estridente tira o poeta Di Giacomo as harmonias perfeitas dos seus versos, verdadeiramente clássicas, grande arte em dialeto popular, música que desmente a arte dura e falsa dos poetas classicistas que viram Nápoles, sempre, apenas pelos óculos de Teócrito e Virgílio. Di Giacomo é hoje justamente apreciado; apenas o dialeto, algo difícil até para os italianos do resto da península, impediu-lhe a repercussão devida.

Em parêntese, poder-se-ia mencionar uma evolução quase análoga na Espanha. Lá desempenhou o papel de Carducci o autor dos *Ecos nacionales*, o hugoniano Ruiz Aguilera[21]. Nem de longe pode ser comparado ao grande italiano; mas os contemporâneos dedicaram-lhe a mesma admiração, não apenas um Palacio Valdés, mas também o grande naturalista Pérez Galdós e até o renovador da Espanha em espírito democrático, o educador Francisco Giner de Los Ríos. A popularidade de Ruiz Aguilera só foi quebrada pelo poeta popular Salvador Rueda[22], o cantor da Andaluzia, infelizmente um verbalista torrencial, da família hugoniana. A verdadeira renovação parecia caber a outro poeta regionalista, Gabriel y Galán[23], paisagista emocionado –

> "La dulce poesía de mis campos
> Como el agua resbala por la piedra!" –

idilista sentimental, de sinceridade inegável, embora o seu "realismo" seja mais romântico do que se deseja. O sucesso de Gabriel y Galán foi tão grande que o compararam a Garcilaso de la Vega. Comparação absurda. A crítica conservadora tentou jogar Gabriel y Galán contra Darío e os

---

21 Cf. "Romantismos em oposição", nota 81.

22 Salvador Rueda, 1857-1923.
Poesias completas (1911).
A. Martínez Olmedilla: *Salvador Rueda, su vida, sus obras.* Madrid, 1908.

23 José María Gabriel y Galán, 1870-1905.
Castellanos (1902); *Extremeñas* (1902); *Campesinas* (1904).
A. Revilla Marcos: *José María Gabriel y Galán. Su vida y sus obras.* Madrid, 1923.
F. Iscar Peyra: *Gabriel y Galán, poeta de Castella.* Madrid, 1936.

"modernistas"; e a renovação da poesia espanhola não veio do regionalismo europeu e sim da América.

A renovação da literatura alemã veio realmente da província – e do pessimismo. O que faltava sobretudo a Heyse e a todos os epígonos-parnasianos era a atmosfera; aquilo a que os alemães chamam "Stimmung": o acorde entre a emoção e o ambiente, o lirismo. É tudo literatura livresca. "Stimmung" havia em Raabe, mas o humorismo algo esquisito a ocultava. "Stimmung", a da melancolia tipicamente austríaca, havia em Saar. É muito significativo que o lirismo, depois de 1870, só sobreviveu na província, nas margens do Reich, longe da nova capital industrializada. O austríaco Saar era um homem à margem, geográfica e humanamente. Da outra margem, do extremo Norte, veio Storm[24], que ainda nascera como súdito dinamarquês. Escadinava é a sua grave melancolia, nas poesias e nos contos. Como contista, Storm sobrevive como retratista dos homens silenciosos e melancólicos que vivem no litoral dos mares nórdicos, acostumados à luta contra uma natureza hostil, fechando em si mesmos, com o máximo pudor, os seus sentimentos e tragédias íntimas. Em Storm há algo da arte severa de Brahms. Quem leu *Carsten Curator*, *Die Söhne des Senators*, *Hans und Heinz Kirch*, guardará lembrança inesquecível da terra e da gente de Theodor Storm, da pequena cidade cinzenta sobre a qual está zunindo, durante o ano inteiro, o vento frio do Mar do Norte; e nas noites lamentam no ruído desse vento as vozes das almas que passaram e que não encontram paz porque nunca foram capazes de se abrir. Storm condensou essa "Stimmung" num pequeno poema, com o verso-refrão que é como a epígrafe da sua obra inteira: "Querida cidade cinzenta à beira do mar" –

---

24 Theodor Storm, 1817-1888.

Immensee (1852); *Gedichte* (1852); *Ein stiller Musikant* (1874); *Aquis submersus* (1877); *Carsten Curator* (1877); *Eekenhof* (1879); *Die Söhne des Senators* (1880); *Hans und Heinz Kirch* (1882); *Ein Fest auf Haderslevhuus* (1885); *Bötjer Basch* (1887); *Der Schimmelreiter* (1888).

A. Biese: *Storms Leben und Werke.* Leipzig, 1917.

P. Pitrou: *La vie et l'oeuvre de Théodore Storm.* Paris, 1923.

P. Schuetze e E. Lange: *Storms Leben und Dichtung.* 4.ª ed. Berlin, 1925.

Fr. Stuckert: *Theodor Storm. Sein Leben und seine Welt.* Bremen, 1955.

C. A. Bernd: *Theodor Storm's Craft of fiction.* Chapel Hill, N. C., 1966.

"Du graue Stadt am Meer."

A importância histórica do contista Storm reside, principalmente, na sua poesia lírica. Depois de um intervalo de duas gerações de prosa, Storm reencontrou o tom da poesia popular, a música romântica dos Brentano e Eichendorff; dir-se-ia Lenau, se Storm não fosse superior pela cultura cuidadosa, quase parnasiana, do verso. O elemento romântico é forte em Storm: aparece na sua melancolia, no gosto da solidão. Mas também é realista, encarando a realidade sem sentimentalismo; além do binômio romantismo-realismo, está a sua técnica novelística, que lembra a Saar. Quase nunca Storm narra diretamente os acontecimentos do enredo; um amigo conta, numa noite de conversa, coisas que viu na mocidade, há muitos anos passados, ou então coisas que ouviu contar, naquela época, por um velho que as testemunhara na mocidade dele. Deste modo, tudo aparece refletido e mais uma vez refletido; tudo, em Storm, é lembrança longínqua. O mundo lírico de Storm é uma transfiguração de realidades passadas pela memória. Neste sentido, Storm é evasionista como Saar e Raabe. Mas, enquanto Raabe deformava as coisas pelo humorismo e Saar pela melancolia nostálgica, Storm deformava a realidade num sentido mais plástico: criou símbolos de significação permanente. Já a novela histórica *Ein Fest auf Haderslevhuus* destaca-se assim; ainda mais a última e mais forte das suas novelas, *Der Schimmelreiter* (*O Cavaleiro Branco*), em que um fantasma da superstição popular se revela como lembrança quase mítica de uma grande figura esquecida no passado: do homem que simboliza a luta daquela gente contra o mar. Aí, Storm, aproximando-se do tamanho e forma do romance, ultrapassou definitivamente o binômio romantismo-realismo; através da narração duplamente indireta aparece uma realidade superior, a da arte.

A poesia lírica de Storm não é comparável à sua arte narrativa; mas teve repercussão mais profunda. Libertou – e é este o mérito principal do poeta Storm – o seu patrício Liliencron[25] da imitação epigônica; deu-lhe a coragem de falar imediatamente, com lirismo direto, da sua própria realidade pessoal. E assim Liliencron se tornou um dos maiores poetas

25 Detlev von Liliencron, 1844-1909.
Adjutantenritte (1883); *Gedichte* (1889); *Neue Gedichte* (1893); *Kriegsnovellen* (1894); *Poggfred* (1896); *Nebel und Sonne* (1900); *Bunte Beute* (1903).

líricos de língua alemã. No começo, encontrou resistência dura da parte dos conservadores que o consideravam como diletante e revolucionário inábil do verso. Depois, muito da sua poesia – Lilencron era fecundo e escreveu demais, muitos versos fáceis – entrou na memória dos menos cultos; e, então, começou a resistência dos "modernos". Os contemporâneos imediatos de Liliencron eram os decadentistas melancólicos e requintados, imitadores do simbolismo francês; a eles, o alemão algo grosseiro com a sua aparente alegria de viver era intensamente antipático; e, em parte, essa resistência continua porque Liliencron, pela sua situação social, não pode ser simpático ao mundo. Descendente de barões dinamarqueses, era aristocrata prussiano, da pequena aristocracia dos Junkers, e era oficial prussiano. Lembranças da guerra de 1870 e cenas da vida militar prussiana na paz são freqüentes na sua poesia; até as poesias eróticas refletem aventuras de tenente. E há muita gente que não gosta disso. O "militarismo" em Liliencron é, porém, só uma lembrança nostálgica de dias mais felizes. O poeta foi, cedo, reformado; e depois de uma experiência malograda no serviço público civil, tinha que viver miseravelmente como literato profissional, boêmio; desde então, a sua poesia, embora conservando os mesmos assuntos, tornou-se cada vez mais "moderna". Não parece assim, à primeira vista. É paisagista de estilo meio romântico, como Storm. Uma das poesias melancólicas desse gênero, "Auf dem Kirchhoff" ("No Cemitério"), é conhecida mundialmente pela música de Brahms. Além desse poema, o mundo ignora o poeta, que tem algo de regionalista: poeta do mar e das florestas sombrias da Alemanha setentrional, e sobretudo da estepe que ele descobriu poeticamente; e nesses *Heidebilder* é que Liliencron aparece em toda a sua "modernidade", dum realismo muito franco e tratamento muito pessoal, antitradicionalista, do verso.

Liliencron não pertence à "escola clássica" da poesia alemã; não tem nada com Klopstock e Hölderlin, pouco com Goethe e Mörike. Os seus antepassados poéticos são Matthias Claudius e Eichendorff, a "escola

---

H. Spiero: *Detlev von Liliencrons Leben und Werke.* Berlin, 1913.
H. Maync: *Detlev von Liliencrons.* Berlin, 1920.
J. Elema: *Still und poetischer Charakter bei Liliencron.* Amsterdam, 1937.
H. Leip: *Liliencron.* Leipzig, 1943.

da poesia popular". Por isso sabia escapar do epigonismo; mas à música do *lied* juntou o realismo que faz o encanto de poesias como "Märztag", a sensibilidade impressionista dum oficial e caçador, acostumado a viver ao ar livre, observando as oscilações da atmosfera:

> "Wolkenschatten fliehen ueber Felder,
> Blauumdunstet stehen ferne Waelder…"

O horizonte poético de Liliencron era limitado: vida militar, caça, paisagens, fugitivas aventuras eróticas, boêmia, e muita nostalgia de ocasiões perdidas. Mas esse *junker* era poeta nato. A vida normal rejeitou-o. E ele reagiu com pessimismo cada vez mais negro. Quando, em *Wer Weiss wo*, pretendeu escrever a balada patriótica dos soldados mortos na batalha e enterrados, "quem sabe onde", ocorreram-lhe os versos finais –

> "Und der gesungen dieses Lied,
> Und der es liest, im Leben zieht
> Noch frisch und froh;
> Doch einst bin ich und bist auch du
> Verscharrt im Sand zur ew'gen Ruh' –
> Wer Weiss Wo."

Todos nós, que andamos pela vida, um dia estaremos enterrados – "Quem Sabe Onde".

Em toda a parte, em Liliencron, está a obsessão da morte, para a qual encontrou afinal o símbolo nos versos quase clássicos de *Acherontisches Frösteln*, a visão do rio Lete, que o levará para o silêncio frio:

> "Durch kahle Aeste wird ein Fluss sich zeigen,
> Der schläfrig an mein Ufer treibt die Fähre,
> Die mich hinüberholt ins kalte Schweigen."

Do começo até o fim, a poesia de Liliencron apresenta um quadro completo da existência humana. Preparou-se assim a lírica naturalista do seu amigo Richard Dehmel, que devia editar-lhe as obras completas. Mas este, se bem que menos profundo, tem horizonte mais amplo: já está emocionado pela questão social, que Liliencron ignorava ou quis ignorar, limitado pelos preconceitos da sua casta.

Doutro lado, essa casta aristocrática prussiana, embora dirigindo o país, abrigava grande número de pequenos *terratenientes* e oficiais subalternos que, gozando de privilégios de aparência, não participavam da prosperidade geral. Os grandes aristocratas prussianos, sobretudo os da Silésia e da Renânia, tornaram-se sócios dos reis do carvão, do aço e da indústria química. Os pequenos viram-se reduzidos à condição de oficiais subalternos e funcionários públicos mal remunerados, mas cumprindo o dever com a mesma tenacidade e honestidade dos antepassados e ocultando, precariamente, a pobreza vergonhosa. Liliencron era dessa gente. Mas, em geral, eles não sabiam escrever. Acharam o cronista fiel num homem de outra estirpe, homem acima dos partidos de qualquer espécie, políticos, sociais e literários: Fontane.

A literatura alemã renovou-se pelo provincialismo; consumou-se essa renovação pelo escritor que descobriu a província em redor da capital e enfim a província dentro da própria capital. O ponto de partida de Fontane[26] eram os romances nos quais Alexis glorificara a história modesta e contudo significativa de Brandemburgo. Numa obra na qual trabalhou durante vinte anos, publicando-a em pedaços, as *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, descobriu Fontane o encanto íntimo e as lembranças históricas daquela paisagem que fora considerada feia porque é sombria. Escreveu mesmo romances históricos, dos quais o mais importante, *Vor dem sturm*, descreve a corrupção moral na Prússia antes da derrota de 1806. Mas poucos o leram e ninguém lhe reconheceu as qualidades literárias. Fontane ganhava a vida como jornalista nos grandes diários berlinenses; e depois de 1870 foi ele, parece, o único que observava a transformação da pequena

---

26 Theodor Fontane, 1819-1898.

Wanderungen durch die Mark Brandenburg (1862/1881); *Vor dem Sturm* (1878); *Grete Minde* (1880); *L'Adultera* (1882); *Irrungen, Wirrungen* (1887); *Stine* (1890); *Frau Jenny Treibel* (1892); *Effi Briest* (1895); *Die Poggenpuhls* (1896); *Der Stechlin* (1898).

C. Wandrey: *Theodor Fontane.* Muenchen, 1919.

H. Maync: *Theodor Fontane.* Berlin, 1920.

K. Hayens: *Theodor Fontane.* London, 1920.

G. Radbruch: *Fontane oder Skepsis und Glaube.* Leipzig, 1945.

G. Lukacs: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.

capital quase provinciana de outrora em grande cidade moderna. As observações do jornalista ensinaram-lhe o realismo. Mas o modelo imediato era Flaubert. Com o romance de adultério, *L'Adultera*, começou a série dos seus romances "modernos", realistas. Com o romance da sedução de uma pobre moça por um oficial, *Irrungen, Wirrungen*, conseguiu o primeiro sucesso. E o seu romance mais famoso, *Effi Briest*, é uma *Madame Bovary* prussiana. O sentido secreto dessas histórias, narradas com elegância despreocupada, é uma crítica ao conceito de honra da aristocracia prussiana: continuam idolatrando esse fetiche, em condições sociais que já não admitem o culto sincero, permitindo, porém, atos poucos honrosos contra gente inferior ou indefesa. Contudo, Fontane não considerava como melhor a nova burguesia. Não tinha censurado as atitudes aristocráticas; só tinha demonstrado, com objetividade imparcial, as conseqüências morais, desastrosas. Tampouco censurou a burguesia; preferiu o sorriso sarcástico; e *Frau Jenny Treibel* é um panorama altamente divertido das atividades de uma grã-fina berlinense. Fontane é mais humorista do que satírico. Em *Irrungen*, *Wirrungen* (*Equívocos, Confusões*), o oficial culpado é, afinal, um arrependido sem culpa propriamente dita; e Jenny Treibel é, apesar de tudo, muito razoável e simpática. Fontane não toma partido contra os seus personagens. Para atitudes partidárias falta-lhe o entusiasmo. Não gosta da nova época burguesa. Mas também duvida dos "bons, velhos tempos". Acha que todos os tempos foram ruins, que a Justiça e a Bondade nunca tiveram oportunidade de vencer, e que ao homem honesto não resta outra solução do que a lei moral dos prussianos à antiga: cumprimento do dever sem esperança de recompensa. Ainda havia gente assim; e no romance magistral *Die Poggenpuhls* Fontane revelou-lhes a existência de oficiais pobres, residindo em bairros baratos de Berlim: província dentro da própria capital.

Fontane é mestre do colorido regional. Uma época da vida berlinense e brandemburguense fica fixada nos seus romances. Os enredos não são muito importantes. Os personagens revelam-se dialogando; o último romance, *Der Stechlin*, consiste só em diálogos e conversas, sempre deliciosas. "Em toda conversa precisa-se de um que se cala", reza uma das frases aforísticas de Fontane. Ele mesmo era o observador silencioso dos seus personagens, aos quais comunicava o seu próprio talento extraordinário de *causeur* espirituoso. Talvez se encontre nesse talento o segredo de Fontane.

Era berlinense típico; mas descendia de huguenotes franceses, daqueles que emigravam para a Prússia no fim do século XVII, desempenhando desde então um grande papel na vida social e cultural de Berlim. Daí o *esprit* de Fontane e a sua capacidade de ignorar os preconceitos da sua gente, a sua imparcialidade que limitou a sátira ao sorriso complacente. "É preciso não exagerar as tragédias", dizia Fontane; e, com exceção de *Effi Briest*, os seus romances não terminam com desfecho trágico; mas tampouco com *happy end*. As soluções ficam indecisas, em suspenso. Eis o elemento de "compromisso vitoriano" em Fontane, mas também mais uma prova da sua imparcialidade objetiva em face da vida. O jornalista liberal, que glorificava a aristocracia prussiana, não pertencia a nenhum partido, tampouco a um partido literário. Tinha – como único crítico berlinense – a coragem de saudar os começos do naturalismo zolaísta na Alemanha; e com espanto e surpresa os jovens da vanguarda literária verificaram que esse velho já tinha realizado a parte melhor das suas próprias aspirações. Fontane foi celebrado pelos jornais liberais e ignorado pelos círculos oficiais. Numa pequena poesia humorística, descrevendo a festa do seu setuagésimo aniversário, Fontane comenta a ausência de todos os nomes aristocráticos que enchem os seus romances, consolando-se com a presença de tantos jornalistas judeus.

Por volta de 1875 ou até de 1880, Keller e Fontane eram desconhecidos; Raabe e Storm eram leitura dos "menos cultos" ou "atrasados". A todos eles negou-se o reconhecimento oficial, porque refletiram a Alemanha de antes de 1870, sem vontade de submeter-se ao novo estado de coisas. O divórcio entre o Reich alemão, a organização político-militar-econômica, e a civilização alemã era completo. Mas a linha de separação não acompanhava a fronteira entre os programas políticos. Os socialistas e os católicos, os inimigos mais decididos do Reich de Bismarck, não estavam representados dentro daquela "oposição literária". E liberais da velha estirpe como Freytag aderiram ao Reich, enquanto o "oposicionista" Raabe era conservador. A distinção entre "literatura da capital" e "literatura da província" é melhor, mas também inexata – Fontane era berlinense – sem conteúdo ideológico. Mas com respeito à psicologia dos personagens, os "provincianos" são mais realistas, livres da ambição de fantasiar as suas criaturas como bonecos históricos ou exóticos, o que caracteriza o epigo-

nismo parnasiano. Quanto ao ambiente, também se limitam a coisas vistas e vividas – e foi esse realismo no qual o Reich não achou graça. Keller, Raabe, Storm, por mais arcaica que pareça a sua maneira de narrar, são os equivalentes alemães do realismo de Trollope; a diferença deve-se à situação fechada da civilização alemã, então separada das grandes correntes européias. Os "novos senhores", porém, não podiam gostar desse realismo que cheirava a oposição. O gosto oficial continuou "histórico": a nova burguesia precisava de uma árvore genealógica, e os *junkers* de Bismarck, de um costume medieval.

Daí a nova onda de historiografia política na Alemanha, comparável à historiografia política de 1830 e 1840, de Guizot e Thiers, Macaulay e Gervinus; escreveu-se história para aludir, nas entrelinhas, à atualidade. O mau exemplo fora dado por um dos maiores historiadores de todos os tempos, Mommsen[27]. Era um gigante da erudição, conquistando novos continentes da arqueologia, numismática, epigrafia e jurisprudência romanas. Um monumento também é a *Römische Geschichte* (*História de Roma*); mas aí já aparece a maneira de "atualizar" a História, representando-se Cícero como advogado nacional-liberal, Catilina como agitador lassalliano, os generais romanos como *junkers*. Mommsen, ligado ao seu conterrâneo Storm como amigo de mocidade, era e continuou liberal. Mas, conforme a sua própria confissão, a *Römische Geschichte* é fruto das decepções de 1848, protesto contra o palavrório vazio dos oradores parlamentares, que não conseguiram a unificação nacional. Mommsen admirava a César; não gostava de Bismarck, mas, quanto à Antiguidade, revelou simpatias perigosas para com a "política da mão forte". Essas simpatias inspiraram, de todo, a historiografia de Treitschke[28]. Ao julgá-lo, não se deve esquecer a sua atividade

---

27 Theodor Mommsen, 1817-1903.
Römische Geschichte (1854/1856).
W. Weber: *Theodor Mommsen*. Stuttgart, 1929.

28 Heinrich von Treitschke, 1834-1896.
Historische und politische Aufsätze (1865, 1870); *Deutsche Geschichte von 1815 bis 1848* (1879).
W. Bussmann: *Treitschke, sein Welt-und Geschichtsbild.* Goettingen, 1952.

como publicista oficial de Bismarck, orador parlamentar, jornalista nacionalista e anti-semita. A sua grande obra histórica, a *Deutsche Geschichte von 1815 bis 1848* (*História da Alemanha entre 1815 e 1848*), é um panfleto eloqüente em favor da liderança prussiana na Alemanha. Esse precursor do pangermanismo era de longínqua descendência eslava; e já se comparou a sua eloqüência torrencial às canções de batalha dos lendários bardos eslavos. Treitschke é o maior nome da literatura oficial do novo Reich, tão pobre em valores culturais como rico em forças militares e econômicas e em trabalho científico a serviço daquelas. Não é fácil descobrir um só nome representativo da literatura oficial. O mais indicado parece ser Wildenbruch[29], que glorificou as vitórias de 1870. Mas nem sempre agradou aos poderosos; Wildenbruch era parente da dinastia dos Hohenzollern, mas um caráter independente; o jovem Imperador Guilherme II detestava-o como a um oposicionista.

A distinção entre "oficial" e "oposição" é insuficiente. Na verdade, havia na Alemanha de 1880 três "classes literárias" diferentes, correspondentes às classes sociais dos burgueses-empresários, dos burgueses atrasados da província, e dos *rentiers*. A primeira dessas classes exprimiu-se através da literatura epigonista-parnasiana; a segunda, através da literatura dos realistas "provincianos"; e a terceira através do renascentismo italianizante. Os poetas de Munique também gostavam muito da Itália e, particularmente, da Renascença italiana, como de uma época de criaturas belas, inteligentes e fortes no ambiente de uma arquitetura suntuosa. Os burgueses ricos de 1880 gostavam de reconhecer os seus antepassados espirituais naquelas grandes figuras; e para a nação reconhecer geralmente o parentesco com as maiores épocas da História, mandaram construir palácios e edifícios em todos os estilos, com predileção no gótico das ricas cidades medievais e no estilo da Renascença italiana: aquele carnaval de arquitetura, que é o equivalente artístico da poesia parnasiana. Mas o chamado "Renascentismo" tem outros motivos e outras raízes sociais: os seus portadores eram os *rentiers* cultos, até muito

---

29 Ernst von Wildenbruch, 1845-1909.
Sedan (1875); *Die Quitzows* (1888).
B. Litzmann: *Ernst von Wildenbruch.* 2 vols. Berlin, 1913/1916.

cultos, uma elite espiritual, filhos da antiga burguesia pré-capitalista, das cidades suíças meio aristocráticas, de Zurique e Basiléia, e daquelas grandes cidades alemãs que sucumbiram menos à influência prussiana, como Frankfurt e Hamburgo. Entre eles, havia muitos judeus ricos, filhos de banqueiros, excluídos da vida pública pelo anti-semitismo alemão, assim como os outros estavam excluídos da evolução capitalista pela particularidade da sua situação econômica. Mas o fenômeno não era, de modo algum, exclusivamente alemão. Havia "renascentismo" na França e, sobretudo, na Inglaterra. Em toda a parte, a "velha burguesia", base social dos esforços e atividades culturais, começava a perder a importância econômica; e com isso estava em perigo a própria civilização nacional, cedendo ao utilitarismo científico-técnico. Daí a nostalgia de épocas de civilização mais artística, mais completa, enquanto o interesse pela Renascença italiana se originou também do enfraquecimento do humanismo greco-latino. Quanto mais o humanismo clássico perdeu, tanto mais era preciso procurar outros modelos no passado: não apenas na Itália, como fizeram tantos alemães e ingleses, mas também no próprio passado nacional. De modo que o resultado do renascentismo italianizante foi, em muita parte, um renascimento de tradições nacionais, esquecidas ou abandonadas, e enfim o nacionalismo orgulhoso e agressivo. Neste sentido, o renascentismo é um fenômeno geral na Europa.

Pela decadência do humanismo, a Itália deixou de ser o país da arte greco-latina, transformando-se em país da arte renascentista. Esse processo foi bastante complicado. A interpretação do fenômeno "Itália" percorreu, até a formação do conceito "Renascença", um certo número de fases[30], entre as quais se destacam duas hipóteses opostas: a primeira, literária e livresca; a segunda, artística e "existencial". Os romeiros medievais que se serviram dos *Mirabilia*, espécie de Baedekers reli-

---

30 W. Rehm: *Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung.* Leipzig, 1924.
W. Waetzoldt: *Das klassische Land.* Berlin, 1927.
J. R. Hale: *England and the Italian Renaissance. The Growth of interest in its History and Art.* London, 1954.

giosos, para conhecer e visitar os santuários de Roma, são os antepassados dos humanistas eruditos que na Itália só procuraram manuscritos, inscrições, achados arqueológicos. Do ponto de vista filosófico, não há diferença entre relíquias cristãs e relíquias pagãs. Os romeiros recitaram versículos bíblicos diante dos lugares famosos na história eclesiástica; e um Addison, nas *Remarks on several Parts of Italy*, cita abundantemente versos de poetas latinos, quando avista os lugares famosos da história romana.

No pólo oposto encontram-se os *chevaliers* dos séculos XVI e XVII, cuja formação terminava regularmente com uma viagem pela Itália, a "cavalier tour" ou "tour de chevalier"; procuraram na Itália aprender boas maneiras e experimentar aventuras eróticas. O último desses *chevaliers* foi Stendhal, fugindo da França "trivial e burguesa" para a Itália das "paixões selvagens". Um eco epigonístico desse conceito é a novela erótica de Heyse. Entre os dois pólos situam-se os artistas plásticos, entusiasmados pelo passado com os humanistas, mas tão pouco livrescos como os *chevaliers*. Durante o século XVI, os artistas estrangeiros, na Itália, são simples aprendizes; até um Dürer sentiu-se assim. Mas os pintores franceses do século XVII, quando a arte italiana contemporânea já foi considerada decadente, só chegam para estudar o passado. Descobrem os palácios e vilas, os jardins de Roma, os logradouros públicos e a gente viva entre as ruínas, as osterias, o vinho e as moças. Ao lado da École Française de Roma vive a boêmia dos artistas franceses e, depois, a de outras nações. O mármore frio já não satisfaz. Procura-se, depois da arte greco-romana, a arte italiana, mas não a contemporânea – "Barroco" tinha sentido pejorativo – e sim a histórica. Evidentemente, conforme o gosto classicista dos franceses, prefere-se agora aquela arte italiana que mais harmoniza com a antiga: a do Cinquecento. Rafael é considerado o maior. O século XVIII consagrará essa escolha, acrescentnado o suave Correggio. O Quattrocento é desdenhado como época infantil da arte. Ainda Goethe passou por Florença sem ver nada. O romantismo modificou a perspectiva. Por volta de 1820, os pintores alemães em Roma estão cheios de entusiasmo religioso pela arte ingênua do Fra Angelico da Fiesole. Enfim, Ruskin e os pré-rafaelitas ingleses prestam a última homenagem a Rafael, chamando "pré-rafaelita" a arte italiana "antes dele", a do Quattrocento, à qual dedicam a maior admiração. Rafael

é substituído por Botticelli. O século XX dará mais um passo para trás: entronizará a Giotto.

A literatura percorreu o caminho inverso. No século XVIII, a Itália, como país de cultura, merecia apenas a atenção dos grecistas e latinistas. Os românticos já preferem Dante e celebram as aventuras político-militares dos imperadores alemães medievais na Itália. Começa-se a falar da "eterna nostalgia dos povos germânicos pelo Sul". Os italianófilos ingleses, os Byron, Shelley, Keats, Landor, Browning, justificam bem essa teoria. Landor e Browning já são contemporâneos dos pintores pré-rafaelitas: o século XV, o Quattrocento, é festejado como o maior período da civilização humana depois da Grécia; comparam Florença e Atenas. Talvez o mais belo eco literário dessa italianofilia encontre-se em Gregorovius[31], filho da longínqua Prússia oriental, que passou a vida inteira no país dos seus sonhos nórdicos. Numa imensa *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (*História da Cidade de Roma na Idade Média*), descreveu, com o colorido de um romance histórico, o período mais sombrio da história italiana: Roma na Idade Média, em ruínas, devastada pelos bárbaros e pela peste, governada por prelados ignorantes e fanáticos – em Gregorovius há muito preconceito de protestante. Mas era um poeta nato. A sua obra de medievalista é como o pedestal da magnífica Itália livre da Renascença. A sua emoção revela-se na epígrafe que escolheu para a obra máxima da sua italianofilia, os *Wanderjahre in Italien* (*Anos de Viagem na Itália*): o verso virgiliano "Deus nobis haec otium fecit". A Itália era como o dia-santo da humanidade.

As dúvidas surgiram quando a italianofilia passou para as mãos dos *rentiers*. A decadência do humanismo já não lhes permitia outra atitude em face da Itália que a renascentista; mas ao seu passadismo meio pessimista de epígonos faltava a vitalidade dos artistas. A Renascença foi uma época genial, pensavam, mas genial demais, corrompendo-se a si mesma pelo excesso de individualismo. O problema que ocupava os *rentiers* foi a explicação da derrota da Renascença. Neste sentido escre-

31 Ferdinand Gregorovius, 1821-1891.
Wanderjahre in Italien (1856/1877); *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (1859/1873).
F. J. Hoenig: *Gregorovius, der Geschichtschreiber der Stadt Rom.* Stuttgart, 1921.

veu Gobineau[32] as cenas históricas La Renaissance, espécie de "diálogos dos mortos" ou "imaginary conversations" entre os gênios daquele grande tempo, quando já moribundo. Gobineau preferiu o século XVI, não por motivos estéticos, mas porque na Renascença o interessava principalmente o fim em corrupção moral, crimes, degradação e derrota. Era pessimista. Como diplomata, tinha visto o mundo inteiro – as *Nouvelles asiatiques* são uma lembrança deliciosa disso; mas o mundo inteiro o aborrecera. Em toda a parte encontrou só decadência. O seu orgulho aristocrático, ilimitado, explicava esse fenômeno pelo aburguesamento, que ele identificava como uma deterioração da raça, chegando, assim, à teoria racista que é o motivo principal da sua sobrevivência e o estigma do seu nome. À raça nórdica, pretenso berço da alta aristocracia francesa, atribuiu todos os feitos e méritos da história e civilização; responsabilizou as raças inferiores, os "sublatinos", "levantinos", "semitas", pela decadência da humanidade. Considerava a isso como "filosofia da História", e procurava demonstrá-la, apresentando os momentos "críticos" da História, quer dizer, aqueles que revelam a "morte" de uma raça e de uma civilização. Eis o sentido de *La Renaissance*. A teoria na qual a obra se baseava, sem exprimi-la diretamente, só encontrou atenção muito mais tarde. A época dos grandes quadros históricos admirava a obra como "panorama", e admirava-a demais, porque não tomou conhecimento de outra interpretação da Renascença, mais profunda e mais artística: a de Conrad Ferdinand Meyer, baseada em doutrina imensamente diferente e, no entanto, de conteúdo psicológico parecido.

Conrad Ferdinand Meyer[33] era o último rebento de uma grande família de Zurique, da burguesia aristocrática já decadente das cidades

---

32 Joseph Arthur, comte de Gobineau, 1816-1882.
Essai sur l'inégalité des races humaines (1853/1855); *Nouvelles asiatiques* (1878); *La Renaissance* (1877).
M. Lange: *Le comte de Gobineau, étude biographique et critique.* Strasbourg, 1924.
M. Brion: *Gobineau.* Marseille, 1927.

33 Conrad Ferdinand Meyer, 1825-1898.
Gedichte und Balladen (1864); *Huttens letzte Tage* (1871); *Engelberg* (1882); *Jürg Jenatsch* (1876); *Der Heilige* (1880); *Gedichte* (1882); *Novellen* (1883); *Die Hochzeit*

suíças; ele mesmo era mais do que decadente, sofrendo de ciclotimia, passando a mocidade inteira numa espécie de letargia sonolenta. Só com quarenta anos de idade tornou-se capaz de começar atividades literárias; e na velhice caiu novamente em graves distúrbios mentais. Se este homem gostava de escrever novelas históricas cujos personagens são, de preferência, super-homens de instintos violentos, o caso já parece explicado: um burguês decadente, fantasiando-se de trajes históricos para satisfazer mentalmente os instintos mórbidos. Com efeito, grande parte da obra de Meyer pertence ao parnasianismo dos epígonos; e o patriotismo suíço do romance histórico *Jürg Jenatsch* não esconde os motivos da admiração pelo herói amoral. Apenas, Meyer é um artista muito maior do que todos os outros parnasianos de língua alemã. Empregou a técnica novelística indireta de Storm na maior das suas novelas, e Storm aparece ao lado do suíço como um pobre-diabo provinciano: na *Hochzeit des Mönchs* (*O Casamento do Monge*), Dante, exilado na corte de Verona, é molestado pelos cortesãos que o querem obrigar a contar uma história; o poeta conta uma novela sinistra na qual se repetem e entrelaçam os destinos reais dos presentes – enfim, todos estão estupefatos, e Dante sai da sala noturna, uma tocha solitária iluminando-lhe o início do amargo caminho solitário pelos séculos. Meyer tem o senso das grandes cenas dramáticas, apresentando-as em estilo muito elaborado – "Meyer", disse Gottfried Keller, "é como brocado."

Muitas dessas novelas são só "brocado", decorativas, já menos legíveis hoje em dia. O valor permanente de Meyer reside na sua poesia

---

des Mönchs (1884); *Die Richterin* (1885); *Die Versuchung des Pescara* (1887); *Angela Borgia* (1890).

R. D'Harcourt: *Conrad Ferdinand Meyer.* Paris, 1913.

A. Frey: *Conrad Ferdinand Meyer, sein Leben und seine Werke.* 3ª ed. Stuttgart, 1919.

F. J. Baumgarten: *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissanceempfinden und Stil.* Muenchen, 1920.

H. Maync: *Conrad Ferdinand Meyer und sein Werk.* Frauenfeld, 1925.

R. Faesi: *Conrad Ferdinand Meyer.* Frauenfeld, 1925.

C. K. Bang: *Maske und Gesicht in den Werken Conrad Ferdinand Meyers.* Baltimore, 1940.

lírica: é como um diamante de muitos reflexos, expressões da alma complicada de um suíço e burguês decadente, artista requintado e cristão angustiado, esse último ponto é de importância. Meyer conservou-se fiel ao calvinismo rigoroso dos seus antepassados. Conseguiu até o que nenhum poeta antes conseguira, isto é, exprimir numa fórmula de simplicidade comovente o terrível dogma da predestinação, das rimas monótonas do *Säerspruch*, sobre os "grãos da semente de Deus" –

> "… und keines faellt aus dieser Welt,
> und jedes faellt, wie's Gott gefaellt."

O calvinismo ortodoxo de Meyer corresponde ao orgulho aristocrático de Gobineau. O cristão sincero, porém, é incapaz de acusar aos outros; só pode acusar a si mesmo. E os meios de auto-acusação do calvinista, que não tem oportunidade para confessar-se, são limitados. Meyer tinha que acusar-se, a si mesmo, de instintos recalcados. No seu calvinismo sobreviveu a "vontade do poder" dos antepassados. Exprimiu-a na novela *Der Heilige* (*O Santo*), cujo herói, o arcebispo-martir Thomas Beckett, é o tipo da imperiosidade clerical e ao qual Meyer deu os traços característicos de um intelectual moderno; exprimiu-a na admiração pelos super-homens meio geniais, meio criminosos da Renascença. Mas tremeu em angústia pascaliana – era grande leitor de Pascal. Aproximou-o do francês a comunidade da doença física e mental. Para relevar o caráter dos seus personagens, Meyer colocou-os no momento de grandes crises históricas, nas quais se aproxima do homem a tentação de agir contra a vontade de Deus, contra a sua predestinação, para desviar o destino, o destino individual e o da época. Uma tentação assim ataca na *Versuchung des Pescara* (*A Tentação de Pescara*) um herói exemplar da Renascença italiana; Guicciardini, tipo do intelectual corrompido, pretende explorar as ambições ideais do nobre, já mortalmente ferido. Mas Pescara vence a tentação; morre puro como vivera. E a sua viúva, Vittoria Colonna, acabará em reclusão e desespero, e o mundo da Renascença, já sem heróis, acabará em degradação. O próprio Meyer venceu uma tentação como a de Pescara. Lutaram na sua alma o individualismo amoralista e a timidez mórbida perante o destino. Venceu talvez, menos pela consciência cristã do que pela consciência do peso inelutável da história.

Essa consciência histórica encontrou a sua expressão máxima em Burckhardt[34], professor da história das artes plásticas na Universidade de Basiléia, de uma grande família da "burguesia aristocrática" da cidade de Erasmo e dos humanistas; velho solteirão, vivendo com egoísmo as suas predileções artísticas e históricas. Além da *Kultur der Renaissance in Italien* (*A Civilização da Renascença na Itália*), livro fundamental do renascentismo, publicou pouco em vida; e as publicações póstumas ficaram quase despercebidas, até o século XX reconhecer em Burckhardt um dos espíritos "cruciais" do nosso próprio tempo. Pelas origens e condição social e pelo gosto do "brocado", Burckhardt parecia-se com Conrad Ferdinand Meyer. Mas não era cristão, e sim um céptico, acreditando em nada senão na arte como único valor e justificação da existência humana. Era humanista, da estirpe de Erasmo; e Goethe era o seu modelo, um Goethe aburguesado do fim do século XIX. Sentindo-se desterrado no seu tempo utilitarista, só podia encontrar os seus ideais no passado, e com preferência no país das "nostalgias germânicas pelo Sul", na Itália. Aos tesouros artísticos da Itália dedicou uma grande obra, uma espécie de guia, o *Cicerone*. Mas sabia da fragilidade do seu ideal em face das forças brutas políticas e econômicas. A notícia, aliás falsa, da destruição do Museu do Louvre na ocasião do sítio de Paris, em 1870 comoveu o velho até às lágrimas. Naquele ano repetiu, na Universidade de Basiléia, o curso que os seus herdeiros editaram, postumamente, como A *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (*Considerações sobre a História Universal*), um dos maiores livros do século, reflexões sobre a relação entre a força e a cultura, sobre as grandes crises históricas, sobre a sorte e a desgraça na História. O passadismo de Burckhardt baseava-se nas suas experiências políticas: na mocidade fora

---

34 Jacob Burckhardt, 1818-1897.
Die Zeit Konstantins des Grossen (1852); *Der Cicerone* (1855); *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860); *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (1868/1871; publ. 1898); *Griechische Kulturgeschichte* (publ. 1898/1902).
C. Neumann: *Jacob Burckhardt.* Muenchen, 1927.
W. Rehm: *Jacob Burckhardt.* Frauenfeld, 1930.
K. Loewith: *Jacob Burckhardt.* Luzern, 1936.
A. von Martin: *Nietzsche und Burckhardt. Zwei geistige Welten im Dialog.* 3ª ed. Basel, 1945.
W. Kaegi: *Jacob Burckhardt. Eine Biographie.* 5 vols. Basel, 1947/1958.

jornalista, partidário das velhas famílias conservadoras de Basiléia, opondo-se em vão à democratização da cidade. Desde então, Burckhardt era conscientemente "apolítico", e nesse espírito criou uma nova espécie de historiografia que, dando atenção menor aos acontecimentos políticos, considerava em primeira linha os fenômenos culturais; A "Kulturgeschichte". A *Kultur der Renaissance in Italien* é um panorama: uma obra de arte, só comparável aos grandes panoramas de Michelet, mas mais serena, embora comovida pela luta íntima em Burckhardt, em face das grandes figuras da Renascença, entre admiração artística e horror moral: todo poder é mau, por definição. Daí o pessimismo histórico de Burckhardt, leitor assíduo de Schopenhauer. Enfim, o humanista encontrou o seu próprio pessimismo nos gregos, descobrindo o "lado noturno" da civilização helênica, martirizada pela tirania política da "pólis" totalitária. Burckhardt morreu como profeta.

No seu tempo, Burckhardt tinha só um discípulo que o compreendeu: Nietzsche; e este, isento dos escrúpulos morais do velho basileense, o compreendeu mal. Burckhardt, como pessimista, tinha destruído o conceito tradicional de uma Antiguidade idílico-harmoniosa; o discípulo, filólogo e helenista entusiasta, pretendeu lançar as bases de uma nova civilização. A tradição humanista, decadente desde muito, sofreu em 1870 uma derrota pavorosa; no novo Reich estava relegada à condição de preparatórios escolares para estudos "mais úteis". A nação alemã entrou no seu novo período histórico sem tradição alguma, como bárbaros. A decadência cultural era tão rápida como o desenvolvimento econômico. A tradição antiga, conservada pelas elites, estava "apolítica", impotente. Foi então que Nietzsche concebeu a idéia de lançar as bases de uma nova civilização, invertendo o pensamento de Burckhardt: o poder não é o inimigo, mas o fundamento da cultura, da qual o jovem filósofo acreditava ver a aurora na música de Richard Wagner.

Wagner[35], o grande músico, ocupa na história da literatura alemã e européia um lugar eminente, embora não justificado pelo valor literário das suas obras. Quando um admirador apaixonado o comparava a Goethe e Beethoven, um céptico respondeu: "Está certo, Wagner faz música melhor

---

35 Richard Wagner, 1813-1883.
Der fligende Hollaender (1843); *Tannhäuser und der Sängekrieg auf der Wartburg* (1845); *Kunst und Revolution* (1849); *Lohengrin* (1850); *Das Kunstwerk der Zukunft*

do que Goethe e melhores versos do que Beethoven." Na verdade, Wagner não era poeta. Os seus versos são lamentáveis; vivem só em função da música que os acompanha, mas que é, por sua vez, inseparável do texto. Wagner não era poeta; era compositor. Mas fora das partes sinfônicas das suas obras, só é compositor num sentido especial, sem precedentes na história da música. Pôs as duas artes, a música e a poesia, a serviço do teatro. Wagner é um grande dramaturgo; mas isso também num sentido especial. *Tristan und Isolde* e *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os Mestres Cantores de Nuremberg*) têm, inegavelmente, verdadeira força dramática. Mas assim como os textos de Wagner não são nada sem a música, assim as suas peças dramáticas não vivem fora do palco. Não era por acaso que Wagner sonhava do "Gesamtkunstwerk", isto é, da colaboração de todas as artes no palco. Não conseguiu de todo esse fim, que teria degradado a poesia e a pintura a meros auxiliares da música. Mas conseguiu o suficiente para ser chamado, com razão, o maior "teatromonarca" do século XIX. Nasceu mesmo para o teatro; era ator, inclusive na vida, fazendo com o maior sucesso o papel do gênio; e no seu "caso" estudou Nietzsche "o elemento de ator na psicologia do artista". Daí a falsidade evidente de tantas atitudes e gestos de Wagner; mas esse elemento teatral correspondia ao gosto da época pelo costume pitoresco e pelas poses patéticas. Foi assim que Wagner se tornou o artista oficial do novo Reich: o imperador e os príncipes apareceram na ocasião da inauguração do teatro de festivais wagnerianos em Bayreuth.

(1850); *Das Judentum in der Musik* (1850); *Oper und Drama* (1851); *Der Ring des Nibelungen* (1853); *Tristan und Isolde* (1865); *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868); *Heldentum und Christentum* (1881); *Parsifal* (1882).

K. F. Glasenapp: *Das Leben Wagners.* 6 vols. Leipzig, 1894/1911.

H. Lichtenberger: *Wagner, poète et penseur.* 4ª ed. Paris, 1907.

G. Adler: *Richard Wagner.* 2ª ed. Muenchen, 1923.

E. Kurth: *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan.* 3ª ed. Berlin, 1927.

E. Newman: *The Life of Richard Wagner.* 3 vols. New York, 1932/1941.

P. A. Loos: *Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deustschen Romantik.* Bern, 1953.

C. Westernhagen: *Richard Wagner.* Zuerich, 1956.

H. Barth, D. Mack e C. Voss edit.: *Wagner, a documentary study.* London, 1976.

Essa aliança tinha motivos profundos. Wagner entendia de teatro como ninguém. Reconheceu como razão da fraqueza do teatro moderno a falta de uma fé comum de público e do dramaturgo. Sem uma fé comum assim, que existia em todas as grandes épocas da história do teatro, o dramaturgo só pode apresentar, em vez de convicções coletivas, opiniões particulares; o que não se harmoniza com a índole coletiva da arte teatral. Por isso, Wagner pretendeu ressuscitar o "mito", quer dizer, um sistema de símbolos nos quais todos acreditam. A idéia veio do romantismo, da mitologia romântica de Schelling, Görres e Creuzer; e Wagner, na mocidade, fora romântico. Nos anos de luta em Dresden, tornou-se materialista revolucionário, partidário de Feuerbach e dos "jovens hegelianos"; também leu muito Proudhon. O conceito do "ouro", do dinheiro, que, no *Ring des Nibelungen* (*Anel dos Nibelungen*), gera todos os males, é um vestígio dessa fase; Shaw acreditava reconhecer nisso o "socialismo de Wagner". Mas este já tinha encontrado, naquela época, a fonte inesgotável da sua nova fé teatral: o mito germânico. Só foi preciso substituir o otimismo materialista de Feuerbach pelo pessimismo espiritualista de Schopenhauer – Wagner converteu-se a Schopenhauer depois da desilusão de 1848 – para chegar ao neo-romantismo teutônico de Bayreuth: seria como se Burckhardt fosse interpretado no sentido do nacionalismo de Treitschke. Foi isso em que Nietzsche acreditava descobrir o fundamento de uma nova civilização alemã: A "Kultur" como "Gesamtkunstwerk", a serviço da nação.

O idílio durou poucos anos; Nietzsche passou a denunciar com a maior violência o nacionalismo romântico e o romantismo pessimista de Wagner. Esses dois elementos amalgamaram-se no mestre de Bayreuth duma maneira bem estranha. Embora nacionalista, Wagner olhou com a preocupação pessimista da sua época inteira o futuro dos alemães que lhe pareciam decadentes. Explicou a decadência pelo racismo de Gobineau; publicou panfletos anti-semitas; perdeu-se, interpretando Gobineau pelo pessimismo schopenhaueriano, num niilismo religioso de diletante, espécie de budismo cristão-germânico. Reuniu em Bayreuth grande número de partidários fanáticos da sua arte e das suas idéias, os "wagnerianos". O diretor do teatro tornou-se profeta e fundador de seita.

Foi um episódio dos mais desagradáveis na história do espírito alemão. Temos, no século XX, assistido à repetição desse episódio, com vio-

lência desdobrada, quando os herdeiros dos "wagnerianos" se apossaram da Alemanha, proclamando o racismo e o mitologismo de Wagner como doutrina oficial do Terceiro Reich. O fim dessa falsa "Renascença", em sangue e vergonha, ao som da marcha fúnebre do *Crepúsculo dos Deuses*, revelou mais uma vez o caráter episódico daquele wagnerismo, sem importância alguma na história do espírito europeu.

Mas também foi mero episódio a forte influência de Wagner nos começos da poesia simbolista e no decadentismo da *fin du siècle*: na França de Mallarmé e Barrès, na Inglaterra de George Moore, na Itália de D'Annunzio. A importância histórica de Wagner não pode ser determinada pelas suas idéias pseudofilosóficas, nem pela influência estética que exerceu, hipnotizando o público e, sobretudo, os literatos. Devemos ter a coragem de determinar a importância de Wagner na história literária pelos valores da sua música.

Como músico, Wagner é a figura central do neo-romantismo. As raízes de sua arte estão no romantismo alemão. Schelling já tinha antecipado a idéia do teatro como "Gesamtkunstwerk". Fouqué tinha antecipado o entusiasmo teatral pelo Nibelungen. Wackenroder e Tieck tinham criado a fascinante imagem da Nuremberg medieval, da cidade de Dürer e Hans Sachs, que será o cenário dos *Meistersinger von Nürnberg*. Novalis tinha criado a "poesia da noite", essência do "sonhos de desejo" do romantismo que encontrarão sua plena realização – o testamento do romantismo – em *Tristan und Isolde*, o "opus metaphysicum" de Wagner. É o ponto mais alto do romantismo alemão; e é seu fim trágico.

Mas Wagner não é só um fim. O "*élan* vital" e a força revolucionária da sua obra vieram do romatismo francês; não é por acaso que os neo-românticos franceses, os poetas simbolistas, se tornarão wagnerianos apaixonados. Até o "anti-Wagner" francês, Debussy, não escapará a essa influência avassaladora: o "reino de acordes da nona", *Pelléas et Mélisande*, não teria sido possível sem o cromatismo desenfreado de *Tristan und Isolde*, obra em que a harmonia romântica entra em plena crise: os herdeiros e superadores dessa crise são Debussy, Schönberg e Webern. O passadista Wagner também foi uma força do futuro.

Mas essas crises não se podiam prever por volta de 1870, quando o "episódio Wagner" só teve, por enquanto, repercussão na Alemanha.

Wagner criou naquele tempo um estilo da vida artística e um estilo da vida pública. As casas burguesas guarneceram-se de mil enfeites e enfeitezinhos em estilo "Renascença alemã" de Nuremberg; e o jovem Imperador Guilherme II, na sua couraça brilhante, julgava-se novo Lohengrin ou Siegfried. O nacionalismo cultural tornou-se a religião dos intelectuais pequeno-burgueses da província, reagindo contra o cosmopolitismo liberal das camadas tradicionais e da capital. O porta-voz desse radicalismo provinciano era um obscuro panfletário, Langbehn[36]: em livro anônimo, dedicado a Rembrandt, sem revelar compreensão alguma pela arte profunda do "maior artista de raça germânica", Langbehn, o "Rembrandtdeutsche", denunciou a falta de estilo na vida alemã, exigindo uma nova *Kultur*, antiutilitária; já sendo sem tradição humanista, esse antiutilitarismo só pôde ser nacionalista; e foi assim, violentamente. Langbehn era um espírito confuso, homem que fracassou lamentavelmente; acabou convertido ao catolicismo, como vagabundo, que os seus novos correligionários, iludidos, chamavam de "franciscano". O seu livro, sem originalidade nem muito sentido, editado em 1890, foi publicado no mesmo ano em 18ª. edição. A conseqüência imediata do sucesso era uma reação literária, dirigida igualmente contra o parnasianismo muniquense e contra o naturalismo, como "estilos estrangeiros". Os literatos provincianos dedicaram-se às "fontes da vida nacional", aos costumes e paisagens regionais. Essa "Heimatkunst" produziu, as mais das vezes, só obras de nível inferior, leitura das classes médias menos cultas. Nos poucos regionalistas de importância literária revelam-se as tendências iniciais do movimento. Assim, no fino narrador Emil Strauss[37], o pessimismo do humanista em face da civilização capitalista; e Wilhelm Schäfer[38], o apelo angustiado às forças criadoras do passado

36 Julius Langbehn, 1851-1907.
Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen (1890).
G. Gurlitt: *Langbehn, der Rembrandtdeutsche.* Berlin, 1927.

37 Emil Strauss, 1866-1960.
Der Spiegel (1919); *Der Schleier* (1920); *Das Riesensprielzeug* (1934).
Fr. Endres: *Emil Strauss.* Muenchen, 1936.

38 Wilhelm Schäfer, 1868-1952.
Anekdoten (1908, 1911); *Dreizehn Bücher der deutschen Seele* (1922).
F. Stucket: *Wilhelm Schäfer.* Muenchen, 1935.

nacional. Strauss e Schäfer acabaram no mais radical dos nacionalismos. O wagnerianismo e o langbehnismo provinciano aliaram-se ao espírito revolucionário das organizações da juventude; e a "grande renovação da *Kultur* alemã" levou ao nacional-socialismo.

A evolução "renascentismo – renovação nacional – nacionalismo" parece um fenômeno particularmente alemão. Mas foi um movimento europeu. Apenas, nem sempre é fácil diagnosticá-lo, porque aparece combinado com outros movimentos e estilos, até com o naturalismo e o corrrespondente radicalismo político. É possível estudar e analisar esses mesmos elementos contraditórios num movimento de aparências muito diferentes e no outro pólo da Europa: no movimento português da "Escola de Coimbra".

O papel petrificador do parnasianismo foi desempenhado em Portugal pelo pós-romantismo de Castilho; e contra ele reagiram os estudantes da geração de 1870 da Universidade de Coimbra, exigindo a modernização e europeização da vida portuguesa[39]. O precursor dessa renovação era um modesto poeta lírico, João de Deus[40]. A sua popularidade notável é especificamente portuguesa; nenhum crítico estrangeiro ainda descobriu um grande poeta em João de Deus. Mas será acessível a todos os leitores, justamente o que distingue esse pós-romântico elegíaco do pós-romantismo dos castilhistas: a musicalidade do seu verso.

O popularismo de João de Deus foi o que lhe ganhou os corações da mocidade: ao otimismo grandiloqüente dos "trovadores" castilhistas opôs um nacionalismo ingênuo, seduzindo até o positivista e hugoniano Teófilo Braga[41], então ligado ao movimento de Coimbra.

---

39 F. Pacheco: *A Escola de Coimbra e a Dissolução do Romantismo.* Lisboa, 1917.
Fid. de Figueiredo: *História da Literatura Realista.* 2ª ed. Lisboa, 1924.

40 João de Deus Nogueira Ramos, 1830-1896.
Flores do Campo (1868); *Ramo de Flores* (1875); *Campo de Flores* (1893).
M. Silva Gaio: *João de Deus.* Coimbra, 1903.
V. Nemésio: *O Erotismo de João de Deus.* Coimbra, 1930.

41 Cf. "Romantismos em oposição", nota 87.

Os outros, embora logo separados de Braga, adotaram o seu radicalismo político. O pessimista parnasiano Quental[42], a figura principal entre os coimbranos, aderiu ao socialismo da Primeira Internacional. Ramalho Ortigão[43], um dos maiores jornalistas do século XIX, empreendeu uma campanha admirável de "limpeza" do país, criticando o falso tradicionalismo e a rotina em todos os setores. Mas será difícil definir com exatidão o seu programa político. E as mesmas dúvidas permanecem com respeito ao grande romancista Eça de Queirós, que traduziu em ficção a crítica do seu amigo.

Eça de Queirós[44] é uma das figuras mais protéicas da literatura universal. Brilha em muitos reflexos como o seu Fradique Mendes; e qualquer definição que pretende ser exata, será incompleta e unilateral. A velha guarda e a grande maioria dos ecianos revoltou-se, com muita razão, quando Antônio Sardinha fez a tentativa de definir o romancista como "renovador" e precursor do nacionalismo lusitano, integralista. Mas essa interpretação não teria surpreendido tanto se não tivesse sido tão geralmente aceita a interpretação precedente que apresentara o romancisca como radical, inimigo da monarquia, da Igreja e dos *bien-pensants*.

Esta última opinião baseia-se num argumento fortíssimo: corresponde de todo ao primeiro romance de Eça. *O Crime do Padre Amaro*.

---

42 Cf. "Literatura burguesa", nota 83.

43 José Duarte Ramalho Ortigão, 1836-1915.
As Farpas (1871/1887); *A Holanda* (1883).
Ric. Jorge: *Ramalho Ortigão.* Lisboa, 1915.

44 José Maria Eça de Queirós, 1846-1900.
O Crime do Padre Amaro (1876); *O Primo Basílio* (1878); *O Mandarim* (1879); *Os Maias* (1880); *A Relíquia* (1887); *A Correspondência de Fradique Mendes* (1891); *A Ilustre Casa de Ramires* (1900); *A Cidade e as Serras* (1901).
M. Silva Gaio: *Eça de Queirós*. Coimbra, 1920.
Castelo Branco Chaves: "Eça de Queirós". (In: *Estudos Críticos*. Coimbra, 1932.)
Álvaro Lins: *História Literária de Eça de Queirós.* Rio de Janeiro, 1939.
J. G. Simões: *Eça de Queirós. O Homem e o Artista*. Lisboa, 1945.
Ant. Ramos Almeida: *Eça*. Porto, 1945.
A. J. Saraiva: *As Idéias de Eça de Queirós*. Lisboa,1947.
E. Da Cal: *Lengua y estilo de Eça de Queirós*. Coimbra, 1954.

É uma sátira terrível contra a corrupção do clero português; e a última cena do romance – os dois padres infames e o aristocrata reacionário, confraternizando e congratulando-se porque Portugal sonolento não sucumbe às tentações do liberalismo e socialismo – já justifica por si só aquela interpretação. *O Crime do Padre Amaro* é o romance mais divulgado de Eça de Queirós; está traduzido para todas as línguas, assim como vários outros romances seus estão traduzidos para o espanhol e francês, em edições baratas, às vezes escandalosamente ilustradas, revelando logo a espécie de interesse que prende os leitores a essas obras: além do radicalismo subversivo – e mais do que este – as cenas eróticas, bem desenvolvidas, que lembram imediatamente o naturalismo francês. A classificação de Eça de Queirós como naturalista é tão usual como a afirmação do seu radicalismo. Mas radicalismo e naturalismo de Eça de Queirós ficam sujeitos à mesma dúvida.

O Crime do Padre Amaro é de 1876; e *La faute de l'abbé Mouret* de Zola, romance um pouco parecido, é de 1875. Mas a obra de 1876 só é a segunda versão, muito remodelada, do *Crime do Padre Amaro*, já publicado no mesmo ano de 1875 na *Revista Ocidental*, órgão da "Escola de Coimbra". O português não deveu nada a Zola; e não o imitou em nenhuma das suas obras seguintes. Eça estava sem dúvida muito afrancesado, sem que essa observação signifique censura alguma. A influência francesa era forte em Portugal, servindo as mais das vezes só de enfeite duma sociedade decadente e atrasada. Eça aproveitou-se melhor das leituras francesas: revolucionou a língua portuguesa, petrificada pelos gramáticos, dando-lhe a famosa "flexibilidade eciana", o seu estilo pessoal, irônico. Justamente isso não pôde aprender em Zola. Aprendeu-o antes em Flaubert, cuja influência se nota no segundo romance, *O Primo Basílio*, obra de admirável construção novelística e caracterização dos personagens. É um romance altamente dramático, à maneira de Balzac. E Balzac, esse sim, era a maior admiração francesa de Eça de Queirós. Com um pouco menos de diletantismo e um pouco mais de força construtora, Eça teria sido capaz de escrever a *Comédie humaine* da sociedade portuguesa. Só nos deu fragmentos dessa epopéia satírica. Mas um dos fragmentos é grande: o romance *Os Maias* recompensa pela perda daquela epopéia. É o máximo do que se podia esperar, um panorama da sociedade lisboeta de 1880, povoado de caracteres tão bem definidos que se tornaram representantes típicos da nação portuguesa. Eça é um grande realista; o seu

panorama de Portugal difere muito das cenas violentamente sentimentais do romântico Camilo Castelo Branco. Mas por isso não está provado que o quadro de Eça seja mais fiel, mais verdadeiro. Eça também viu a Portugal "à travers un tempérament", temperamento de um irônico mordaz, aborrecido da vida portuguesa e ironizando o que aborrecera. Ao mesmo tempo houve, nesse antipatriotismo, uma secreta saudade. É o processo de Proust. Daí a composição "proustiana", algo incoerente, de *Os Maias*. Na ironia de Eça age como força deformadora o sentimento. Ao ataque falta a última coragem destrutiva, substituída pelo sorriso de superioridade de um cavaleiro muito viajado e um pouquíssimo nostálgico da vida lisboeta, por pior que se lhe afigure. Eça de Queirós não matou nem melhorou a sociedade portuguesa; mas melhorou o estilo dos jornalistas portugueses e brasileiros. Só isso lhe podiam imitar. O que fora arma terrível contra a burguesia tornou-se o sal das crônicas dominicais nos jornais burgueses.

A burguesia é o objeto do ódio de Eça de Queirós; sobretudo aquela burguesia que usa as frases-feitas e trajes da Monarquia e da Igreja, do tradicionalismo, para cobrir as suas misérias permanentes. A indignação de Eça é de ordem estética; daí a aparência da superficialidade. Como seu Fradique Mendes, é Eça um céptico *blasé*, abusando de leituras de Renan e usando bigode, bengala e monóculo. Os *dandys* de 1880 eram todos assim; mas entre eles havia só poucos artistas. E Eça de Queirós foi um grande artista.

O esteticismo de Eça de Queirós explica a sua pouca fidelidade aos ideais do radicalismo. Nas suas últimas obras aparece como regionalista português, com pruridos tradicionalistas. Tinha visto e experimentado tudo o que Paris ofereceu, e voltou-se para Portugal como um turista, ávido de novas sensações exóticas. Por isso, a última fase de Eça de Queirós não constitui base suficiente para a reinterpretação de Antônio Sardinha[45], que teria gostado de poder apresentar Eça e a escola coimbrense inteira como "nacionalistas renovadores". Nem basta para isso a referência a Camões e à glória perdida de Portugal naquela cena final do *Crime do Padre Amaro*; nem o parentesco puramente literário de

45 A. Sardinha: "O Espólio de Fradique". (In: *Purgatório de Idéias.* Lisboa, 1929.)

Eça com Balzac. Mas, por mais arbitrária que seja aquela reinterpretação, não deixa de conter um grão de verdade: Eça de Queirós era uma natureza aristocrática; e todos aqueles coimbrenses eram aristocratas intelectuais e nacionalistas. O nacionalismo do positivista e republicano Teófilo Braga está fora de dúvidas. E como último comprovante está aí a carreira do historiador Oliveira Martins[46], estilista brilhante que começou como republicano socialista, para acabar glorificando a monarquia portuguesa e as suas virtudes tradicionais. A tentativa de renovar uma civilização, renovando-se a cultura de uma elite, levou ao nacionalismo.

A discussão em torno do verdadeiro sentido da Escola de Coimbra poder-se-ia repetir – e repetiu-se – a propósito do grande precursor espanhol Ganivet[47]. Seu *Idearium español* forneceu à geração de 1898 os motivos: a análise da decadência ibérica e a necessidade da renovação radical da Espanha. O livro desse gênio malogrado contém, porém, algo mais do que só pessimismo e radicalismo. Fornece uma tipologia da história espiritual da Espanha: o senequismo como filosofia nacional espanhola; Don Quixote como herói nacional; a doutrina de *Vida es sueño* como ideologia ibérica. São os temas de Unamuno, do "antieuropeu"; a tentativa de Ganivet de escrever um drama calderoniano, *El escultor de su alma*, é mais uma prova do seu tradicionalismo literário. Será, no entanto, difícil identificar – como já foi tentado – esse tradicionalismo de Ganivet com o nacionalismo totalitário. Os seus romances filosóficos, cheios de sátira violenta e anarquismo subversivo, bastam para desmentir a tentativa.

---

46 Joaquim Pedro Oliveira Martins, 1845-1894.
História da Civilização Ibérica (1879); *História de Portugal* (1879); *Portugal Contemporâneo* (1811); *Os Filhos de D. João I* (1891); *Vida de Nun'Álvares* (1893); *O Príncipe Perfeito* (1896).
L. Magalhães: *Perfil de Oliveira Martins.* Lisboa, 1930.

47 Angel Ganivet, 1862-1898.
Idearium español (1897); *Los trabajos del infatigable creador Pio Cid* (1898); *El escultor de su alma* (publ. 1916).
M. Fernández Almagro: *Vida y obras de Ganivet.* Valencia, 1925.
Q. Saldaña: *Angel Gavinet.* Madrid, 1930.
A. Espina: *Gavinet, el hombre y la obra.* Buenos Aires, 1942.

Discussões desta espécie nunca terminam com conclusões definitivas. O que se pode concluir é só uma tipologia daqueles movimentos paralelos na Alemanha, Portugal, Espanha e, também, na Inglaterra e na França. O primeiro elemento característico é o pessimismo. Em todos esses casos está no início a convicção pessimista de um fim dos séculos, de uma decadência da nação. Mas esta decadência não é considerada irremediável. Procura-se um modelo histórico; e do ponto de vista da tipologia não importa se esse modelo é encontrado na Renascença italiana ou na tradição medieval da própria nação; ou então, no mito germânico, como em Wagner, ou no Barroco, como em Ganivet. Tampouco importa, do ponto de vista da tipologia, se o radicalismo, que constitui a última conclusão e a proposta prática para a renovação, é um radicalismo democrático e socialista, ou um radicalismo nacionalista e reacionário. Mais do que uma vez – como no caso da Escola de Coimbra – as duas interpretações são possíveis; e o que parecia radicalismo revolucionário no século XIX pode parecer radicalismo reacionário no século XX. Taine, renascentista à maneira de Burckhardt, parecia radical subversivo à gente de 1880; mas já antes de 1900 tornara-se mestre do tradicionalismo francês.

Por volta de 1880, é fundamental a diferença entre a zona alemã, monárquica e conservadora, da Europa, e, por outro lado, a zona ocidental na qual se nota um enfraquecimento da burguesia e uma forte corrente democrática. Democrática não apenas no sentido político; trata-se de um ataque geral da *intelligentzia* pequeno-burguesa contra as convenções da sociedade burguesa; no mundo anglo-saxônico, particularmente, de um ataque contra as convenções de ordem sexual. Mas não é possível uma separação nítida: Dante Gabriel Rossetti, o pré-rafaelita, foi incluído por Robert Buchanan entre os "criminosos" da "escola da poesia carnal". Não é possível nem preciso enrijecer os esquemas, que só servem de fios através de um labirinto.

A literatura vitoriana, estudada de perto, revela-se quase inteiramente antivitoriana. Todos os grandes vitorianos têm protestado contra o espírito dominante da sua época; mas nem todos protestaram contra as mesmas expressões desse espírito: há uma oposição contra os abusos da economia burguesa, a de Carlyle, Dickens e Ruskin; há uma oposição de estetas contra o utilitarismo, a dos pré-rafaelitas; há uma

oposição de europeizantes contra o puritanismo e o espírito de insularidade, a de Matthew Arnold. Em geral, essas oposições não são radicais: vão até certo ponto; e depois se conformam, aderindo ao "compromisso vitoriano". O melhor critério dessa timidez dos grandes vitorianos é a diferença entre a sua prosa e a sua poesia; e o melhor exemplo é Matthew Arnold: na prosa, um liberal impenitente, e na expressão mais imediata da poesia tão melancólico e resignado como Tennyson. A exceção é a poesia otimista de Browning.

Robert Browning[48] é um dos poetas mais poderosos de língua inglesa. No começo havia resistência: os leitores, acostumados à música de Tennyson, acharam Browning duro e incompreensível. Respondeu-se-lhes, porém, que a aparente obscuridade do poeta reside apenas na sua riqueza em alusões eruditas, de modo que só leitores cultos o podem compreender; e constituíram-se Browning Societies para divulgar os conhecimentos necessários e comentar as obras do poeta. Ignorância é uma coisa que ninguém gosta de confessar. Começaram todos a fingir admiração por Browning; e esse esnobismo tornou-se tão forte que sobreviveu a várias mudanças do gosto literário, encontrando-se enfim com a admiração de muitos "modernistas" ingleses de 1920: estes como que reconheceram-se em Browning, na sua obscuridade hermética, na amplitude do seu horizonte cosmopolita, na *harshness* inconvencional do seu verso, enfim, no

48 Robert Browning, 1812-1889.
Paracelsus (1835); *Sordello* (1840); *Bells and Pomegranates and Pippa Passes* (1841); *Dramatic Lyrics* (1842); *Dramatic Romances and Lyrics* (1845); *Dramatis Personae* (1864); *The Ring and the Book* (1868/1869).
G. K. Chesterton: *Robert Browning.* London, 1903.
St. A. Brooke: *The Poetry of Robert Browning.* 2ª ed. 2 vols. London, 1905.
A. Symons: *An Introduction to the Study of Browning.* 2ª ed. London, 1906.
W. H. Griffin e H. C. Minchin: *The Life of Robert Browning.* New York, 1910.
P. Berger: *Robert Browning.* Paris, 1912.
P. De Reul: *L'art et la pensée de Robert Browning.* Bruxelles, 1929.
F. R. G. Duckworth: *Browning. Background and Conflict.* New York, 1931.
B. Miller: *Robert Browning. A Portrait.* London, 1952.
J. M. Cohen: *Robert Browning.* London, 1952.
H. Ch. Duffin: *Amphibion. A Reconsideration of Browning.* London, 1956.

seu otimismo. Otimistas eram os jovens, aborrecidos com o pessimismo oficializado de Tennyson e as elegias melancólicas dos poetas georgianos. Só recentemente uma nova crítica, baseando-se em princípios sociológicos e em rigorosos critérios estilísticos, duvida da qualidade do otimismo browninguiano. Salienta que Browning era um grande burguês, passando a vida em palácios em Florença e Veneza, dedicado só aos estudos, leituras e à arte. Não se lhe nega o entusiasmo de idealista; mas teria sido um idealismo impotente, incapaz de escapar ao seu tempo. Daí a relativa incapacidade de expressão, a obscuridade confusa. Browning teria sido um parnasiano sem cultura da forma.

O otimismo de Browning não harmoniza com a classificação como parnasiano. Mas o poeta era, como os epígonos, um "scholarly poet".

"This man decited no to Live but Know", diz Browning em "A Grammarian's Funeral"; e o verso se lhe aplica bem. A sua poesia é a de um inglês rico que viajou muito e conhece todas as literaturas e a arte de todos os países. Os índices das matérias dos seus volumes de versos são de natureza enciclopédica: "Soliloquy of the Spanish Cloister"; "The Laboratory, Ancien Régime"; "Saul"; "Cleon"; "Abt Vogler"; "Rabbi Ben Ezra"; "A Toccata of Galuppi's" – quase um carnaval histórico de "dramatis personae", assim como nos quadros da época. Como os ingleses ricos do seu tempo, Browning prefere a Itália –

> "Open my heart and you will see
> Graved inside of it: 'Italy'." –

mas menos a Itália viva, com a qual simpatizaram Byron, Shelley e Landor e a sua própria mulher Elizabeth, do que a Itália da Renascença: a dos grandes artistas ("Andrea del Sarto"; "Fra Filippo Lippi"), dos grandes humanistas ("A Grammarian's Funeral"), dos bispos descrentes e estetas ("The Bishop Orders His Tomb at. St. Praxedis' Church"), das paixões de homens fortes ("The Statue and the Bust"). Browning é renascentista. Comparando-se, porém, essas poesias com os objetos que as inspiraram, ligeira decepção é inevitável. Da beleza harmoniosa das obras de arte italiana entrou pouco nos versos do inglês, e não é possível afastar de todo aquela suspeita de incapacidade de expressão. Uma análise compreensiva

revela, no entanto, que as aspirações de Browning não visaram à harmonia plástica. O seu renascentismo não é prazer estético sem luta nem esforço. A Renascença o interessava como momento histórico em que homens fortes e geniais se defrontaram com crises perigosas da moral pública e particular. Nas poesias de outro assunto, não-italiano, Browning também prefere tempos de crise, situações extraordinárias, homens esquisitos. Escolheu a forma e o tom conforme os assuntos; nem sempre foi possível evitar expressões obscuras e prosaicas, e às vezes nem tentou dizer coisa alguma: existem várias interpretações divergentes do famoso poema "Childe Roland to the Dark Tower Came"; mas o próprio poeta confessou o intuito de apenas sugerir a atmosfera de pavor misterioso. Esse autor de duros versos filosóficos preferiu entre todas as artes a menos acessível à razão: a música; a sua poesia "Abt Vogler" conferiu ao esquecido organista alemão uma auréola como o pobre Vogler nunca a possuíra, quase como a um Beethoven:

"The C Major of this life..."

O fundo de "Abt Vogler" é uma profissão de fé: um credo de panteísmo artístico. Nem sempre, mas quase sempre Browning pretende afirmar alguma coisa, proclamar uma mensagem; com razão, foi chamado "ensaísta em versos". A sua poesia é a de um grande intelectual; e um crítico moderno comparou-lhe os monólogos dramáticos com a maneira dialética dos "metaphysical poet's" do século XVII. Resta definir-lhe a metafísica. Qual foi a mensagem de Browning?

O panteísmo luminoso de "Abt Vogler" baseia-se numa grande confiança no mundo e na natureza humana.

"Schemes of life, its best rules and right uses, the courage that gains."

Browning viu o mundo em harmonia; e a mais famosa das suas obras, o pequeno drama *Pippa Passes*, culmina num grito de júbilo:

"God's in His heaven –
All's right with the world!"

Não poderia ser maior a oposição ao pessimismo grave de Tennyson; os dois maiores poetas vitorianos constituem contraste completo. Em

"Caliban upon Setebos, or Natural Theology in the Island", o liberal Browning zombou da ingenuidade dos teólogos antidarwinistas; e "Bishop Blougram's Apology" é o esboço de uma teologia muito modernista. Neste último poema encontra-se o *leitmotiv* de Browning:

"Enthusiasm's the best thing, I repeat."

O otimismo do liberal Browning era algo sentimental como o de Pippa, otimismo de um homem rico e feliz que sofreu pouco na vida. Daí a relativa falta de profundidade da sua "mensagem": e Chesterton teve a coragem de enfrentar os Browning Societies de dois continentes, negando que Browning tivesse sido filósofo ou poeta filosófico.

Mas se não foi isso, o que foi? Não foi poeta lírico, esse autor de versos tão duros e tão pouco acessível. O hermetismo de Browning não tem nada com o hermetismo de Mallarmé ou da poesia moderna. Browning é difícil, porque não quer falar diretamente. Fala através de máscaras deliberadamente assumidas: como nos seus famosos monólogos poético-dramáticos. Revela almas (menos a sua própria). Não é profeta nem lírico, mas psicólogo; como um romancista, embora em versos. E sua maior obra, *The Ring and the Book* é um romance em versos.

The Ring and the Book é a história, bastante melodramática, de um crime passional, meio sórdido, na Itália do século XVII, de enredo parecido com os contos de Stendhal; mas a técnica de narração do poema inglês é outra: os diferentes personagens contam, dos seus diferentes pontos de vista, o que aconteceu; e o resultado é um panorama, composto de vários quadros subjetivos. Cada um no grande drama da vida, tem a sua parcela de razão; e o liberalismo vital de Browning não quer julgar e sim compreender. Há nessa grande generosidade algo do sentimentalismo do século XVIII – e esse ponto é fundamental na interpretação do liberal-entusiasta – mas também há certa indecisão e até confusão. Viveram várias almas dentro da alma de Browning; cada uma desejava exprimir-se, assim como na *Odisséia* as almas dos heróis mortos desejam beber do sangue para poder falar a Ulisses – às vezes, a poesia de Browning é como uma sinfonia mal orquestrada de muitas vozes, confusa e obscura. Assim também se explica aquela forma singular da maioria das poesias de Browning: são monólogos dramáticos – um volume se intitula *Dramatis Personae* – de força shakes-

peariana de caracterização. Browning orgulhava-se dessa invenção poética, falando de "inquiries into especies of Mankind". Não se contenta com a apresentação de personagens pitorescos; estuda os motivos psicológicos, as conseqüências morais. Os resultados nem sempre harmonizam bem com o otimismo das afirmações. E na verdade, Browning só acredita na vida porque acredita na transfiguração da vida pela arte. Eis o tributo que Browning pagou ao espírito parnasiano da época. Mas não é um parnasianismo frio, e sim um renascentismo, expressão artística de um grande liberalismo, religioso e laicista. Não é em nada vitoriano. O esteticismo de Browning é a sua arma para proteger-se contra o caos do mundo para escapar à tragédia. Neste último ponto, porém, ele também continuou vitoriano.

O *pendant* de Browning é a arte novelística de George Eliot[49]. Assim como Browning iniciou – técnica e ideologicamente – uma poesia nova, assim a crítica inglesa fala, a propósito de George Eliot, da "new novel": na história do romance inglês, ela desempenhou o papel de Flaubert na França. Parecem tão imensamente diferentes porque o conservatismo inglês ligou a romancista à arte novelista do século XVIII; por isso, é ela grande humorista, que aprendeu muito em Jane Austen. E o seu ponto de partida não era o romantismo, como no caso de Flaubert, mas o protestantismo sectário. Daí a gravidade da luta religiosa e a alta seriedade das preocupaçõs morais da romancista, verdadeiro oráculo ou "sibila" do seu tempo.

---

49 George Eliot (pseud. de Mary Ann Evans), 1819-1880.
Scenes of Clerical Life (1857); *Adam Bede* (1859); *The Mill on the Floss* (1860); *Silas Marner* (1861); *Romola* (1863); *Felix Holt the Radical* (1866); *Middlemarch* (1871/1872); *Daniel Deronda* (1876).
L. Stephen: *George Eliot.* London, 1902.
E. S. Haldane: *George Eliot and Her Times.* London, 1927.
P. Bourl'honne: *George Eliot. Essai de biographie intellectuelle et morale.* Paris, 1934.
B. C. Williams: *George Eliot.* London, 1936.
G. Bullett: *George Eliot. Her Life and Books.* London, 1947.
J. Bennett: *George Eliot. Her Mind and her Art.* Cambridge, 1948.
F. R. Leavis: *The Great Tradition.* London, 1949.
R. Speaight: *George Eliot.* London, 1954.
B. Hardy: *The Novels of George Eliot: a Study in Form.* London, 1959.

A arte de George Eliot não nos parece tão "moderna" como aos seus contemporâneos. Desde então, as mudanças dos costumes e da opinião pública foram tão radicais que mal compreendemos a indignação da sociedade inglesa contra a escritora que traduziu a herética *Vida de Jesus*, de David Friedrich Strauss, e viveu durante anos com um homem casado e não divorciado. É preciso dizer que essas atitudes corajosas não se revelam claramente na obra de George Eliot. Sobretudo os grandes romances são antes tradicionais, estão na tradição de Fielding, romancista do realismo onisciente. Na época vitoriana, porém, a franqueza de Fielding parecia, novamente, quase sensacional; e as convicções e a coragem da romancista revelam-se nas conclusões que ela tirou de enredos meio sérios, meio humorísticos: aconteceu, até, aquela coisa inédita no ambiente vitoriano, o fim trágico em vez do *happy end* costumeiro.

George Eliot começou onde George Sand acabara: com novelas rústicas. Mas a mentalidade que concebeu as *Scenes of Clerical Life* é diferente. Aí já se encontra a mistura de elementos humorísticos e trágicos, característica do espírito dramático do romancista: *The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton* é uma comédia de inspiração fieldinguiana. O ambiente é o da égloga à maneira de Wordsworth; mas o sentido é a saída do sectarismo protestante em que a escritora fora criada. Agora, ela será livre-pensadora. Mas o realismo inato não lhe permite fazer obra propagandística à maneira de Sand; assim como nos romances de George Eliot não entrará nada de defesa do amor livre. A liberdade íntima da escritora em questões religiosas exprime-se, nos romances, só como reflexo, determinando o julgamento dos acontecimentos e personagens. Revela-se isso até o idílio rústico de *Silas Marner*, num humanitarismo menos espetacular do que o de Dickens, e no romance trágico *Adam Bede*, que escandalizou a sociedade vitoriana. Para nós outros, hoje, o valor de *Adam Bede* reside, principalmente, na apresentação fiel da vida na *countryside* inglesa. Mas George Eliot não é idilista; é uma grande intelectual. Nem sempre conseguiu manter puro e livre de tendências o seu realismo. A propaganda de idéias estragou-lhe duas obras de vulto: *Daniel Deronda*; e *Felix Holt*, o romance político, embora F. R. Leavis possa destacar o episódio altamente dramático de Mr. Transom e seu filho. Os

romances de George Eliot são, em geral, compridos demais para o nosso gosto; a leitura torna-se, às vezes, torturante. *Daniel Deronda* é uma das obras mais tediosas da literatura inglesa, mas nesse romance também pôde F. R. Leavis destacar o episódio trágico em torno de Gwendolen Harleth. O lado forte de George Eliot revela-se no romance meio autobiográfico *The Mill on the Floss*, em que, num ambiente descrito com fino humorismo, o desfecho trágico decorre, com a maior naturalidade, do caráter rebelde da heroína Maggie Tulliver. E sobretudo na obra-prima da autora, *Middlemarch*, romance de uma vida frustrada ou antes, de várias vidas frustradas; mas é muito mais do que isso. É o panorama completo da existência numa pequena cidade inglesa por volta de 1830. O panorama é compreensivo e rico como a própria vida. Os destinos dos numerosos personagens entrelaçam-se de maneira complicada; George Eliot sempre preferiu, um pouco como George Sand, os enredos melodramáticos. Também desempenham papel muito grande, e grande demais para o gosto moderno, o acaso e as coincidências. Mas não há, também, acasos e coincidências na realidade? A fidelidade do realismo está garantida pela psicologia: desde Shakespeare e Jane Austen, ninguém criou tantos personagens inesquecivelmente vivos, Dorothea e o velho Brooke e o pseudo-intelectual Casaubon e o casal Lydgate e Rosamond e tantos outros; e toda essa multiformidade da obra está seguramente dirigida, dir-se-ia governada pelo infalível senso moral da escritora que sabe tudo e sabe tudo bem. *Middlemarch* é um dos grandes romances panorâmicos da literatura universal.

Apesar de tudo isso e apesar da crescente admiração da crítica moderna, George Eliot ainda está pagando, postumamente, o preço pela admiração excessiva que lhe dedicaram os contemporâneos. Leitores modernos, leitores jovens sobretudo, ainda a acham "antiquada". Mas esse preconceito já não impede a apreciação do extraodinário papel que George Eliot desempenhou na evolução histórica do romance inglês. O grande tamanho dos romances eliotianos explica-se pela necessidade de preparar cuidadosamente e tornar compreensível a conclusão trágica de acontecimentos num ambiente cuja descrição exigiu realismo humorístico. É por isso que George Eliot voltou ao realismo do romance inglês do século XVIII; e na época vitoriana, esse realismo, abandonado havia tanto

tempo, já foi sentido como novidade, até como novidade audaciosa. Mas George Eliot não era um Fielding feminino. Adotando a técnica da onisciência, sem ceder ao sentimentalismo dickensiano, ela ia mais longe do que o grande humorista na compreensão das possibilidades trágicas da vida humana. O elemento vitoriano na romancista era a forte consciência da responsabilidade moral, resíduo da sua educação religiosa; daí também as reticências com respeito ao problema sexual. O elemento novo, da *new novel*, é que ela evitou toda grandiloqüência sentimental. Com firmeza tanto maior sabia salientar o sentido moral das suas histórias de gente humilde e pouco importante. Nenhum grande romancista da literatura universal é tão modesto, na atitude literária, como George Eliot. Mas atrás dessa modéstia encontra-se uma curiosidade dramatúrgica e um senso de crítica moral tão forte como no grande poeta intelectualista, em Browning. Apenas George Eliot, menos complicada e menos confusa, compreendeu a incompatibilidade desse moralismo com a religiosidade tradicional da época vitoriana. Daí a preferência que dá aos desfechos trágicos. Estava plantado o problema religioso, sem cuja solução o renascentismo inglês não teria sido capaz de ultrapassar as fronteiras de um esteticismo vago.

A solução demorou muito; e as fases da evolução foram dolorosas. Um poeta como Clough[50], amigo de Matthew Arnold, nato para evocações musicais e paisagens nórdicas e elaboração artística de metros complicados, perdeu o equilíbrio em dúvidas religiosas, que Tennyson, em *In Memoriam*, conseguira tranqüilizar. Mais um passo para a frente foi dado por White[51], que usou o pseudônimo Mark Rutherford para assinar os seus fortes romances autobiográficos, histórias da libertação religiosa e

---

50 Arthur Hugh Clough, 1819-1861.
Amours de Voyage (1849); *Dipsychus* (1850).
G. Levy: *Arthur Hugh Clough.* London, 1938.

51 William Hale White, 1831-1913.
The Autobiography of Mark Rutherford (1881); *Mark Rutherford's Deliverance* (1885).
C. M. Maclean: *Mark Rutherford. A Biography of William Hale White.* London, 1955.
I. Stock: *William Hale White. A Critical Study.* London, 1956.

moral de um puritano da classe-média provinciana. Todos esses "libertadores" ingleses lutam com dificuldades, quase dom-quixotescamente, porque são almas e inteligências bastante complicadas. Mas para dar com coragem o passo decisivo, precisava-se de certa ingenuidade: eis o mérito do romance *Story of an African Farm*, da sul-africana Olivia Schreiner[52]; o tom feminino e meio pietista dessa obra de libertação de uma escritora-diletante não ocultou o fato central: Olivia Schreiner, descrevendo a luta de uma moça contra as doutrinas religiosas e convenções morais do puritanismo, afirmou claramente o que nos romances de George Eliot ficara reservado à consciência da romancista. O *pendant* da diletante Olivia Schreiner nos círculos da alta inteligência era Mary Ward[53], cujo *Robert Elsmere*, história das dúvidas religiosas e perda da fé de um teólogo, causou sensação enorme. Como escritora, Mary Ward não é menos diletante do que Olivia Schreiner; e o realismo das suas descrições da sociedade até é mais superficial. Mas Mary Ward dizia coisas das quais a outra nem sabia. Era uma mulher intelectualizada, a sobrinha daquele Matthew Arnold que fora o amigo de Clough. Em torno de Arnold, filho do teólogo liberal Thomas Arnold, fecha-se um ciclo.

Thomas Arnold (1775/1842), "headmaster" e reformador da famosa escola de Rugby, fora um dos maiores pedagogos ingleses, talvez o maior desde os dias de Colet e Erasmo. Seu filho, Matthew Arnold[54], também foi um grande mestre, um professor de cultura para uma nação

---

52 Olivia Schreiner, 1862-1920.
The Story of an African Farm (1883); *Trooper Peter Halkett* (1897).
S. C. Schreiner: *The Life of Olivia Schreiner.* London, 1924.

53 Mary Humphry Ward, 1851-1920.
Robert Elmere (1888).
J. S. Walters: *Mrs. Humphry Ward, Her Work and Influence.* London, 1912.

54 Matthew Arnold, 1822-1888.
Poems (1853); *Poems* (1855); *Essays in Criticism* (1865); *On the Study of Celtic Literature* (1867); *New Poems* (1867); *Schools and Universities on the Continent* (1868); *Culture and Anarchy* (1869); *Literature and Dogma* (1873); *God and the Bible* (1875); *Essays in Cristicism* (1888).
H. W. Paul: *Matthew Arnold.* London, 1902.
St. P. Sherman: *Matthew Arnold.* New York, 1917.

inteira. Em dias mais calmos teria sido um educador seguro; o tempo em que nasceu, angustiou-o de tal maneira que o seu classicismo majestoso nos parece hoje uma tentativa permanente de auto-educação, daquele *self-control* que o pai Thomas Arnold ensinara em Rugby. Matthew Arnold não era um vitoriano completo. O tempo colocou-o entre seu amigo Clough e sua sobrinha Mary Ward; e essa situação é simbólica. Como Clough, Arnold era um espírito de inquietação religiosa; doutro lado, o tio de Mary Ward é o tio-avô de Aldous Huxley e Julian Huxley, da gente mais cosmopolita da Inglaterra, netos do agnóstico Thomas Henry Huxley. O próprio Matthew Arnold estudava em Oxford, parecia destinado a um helenista de estilo mais puro. O seu primeiro ensaio, *On Translating Homer*, já é obra de um grande *scholar* e humanista. Mas não de um humanista ortodoxo. Discute a "questão homérica", lembra Herder; e herderiana é a sua tentativa de ressuscitar uma literatura esquecida: *On the Study of Celtic Literature*. Herderiana é a tentativa de chamar a atenção para literaturas estrangeiras, discutindo a ironia de Heine, o classicismo de Maurice de Guérin, o cepticismo de Renan. Na Inglaterra vitoriana, ilha quase hermeticamente fechada às correntes literárias do continente, era isso trabalho de apóstolo. E Arnold era um apóstolo da civilização. A sua função oficial de inspetor do ensino forneceu-lhe oportunidade para quebrar o isolacionismo inglês, chamar a atenção para as vantagens do ensino superior à maneira européia, sobretudo na Alemanha. Notou, porém, dois grandes obstáculos da europeização dos ingleses: o utilitarismo econômico, que acreditava poder comprar tudo por dinheiro, tudo, até cultura; e o puritanismo, com o seu moralismo estreito, hostil à beleza. Atacou esses dois inimigos na mais importante, se bem que não melhor, das suas obras, *Culture and Anarchy*.

H. Kingsmill: *Matthew Arnold.* London, 1928.
C. H. Harvey: *Matthew Arnold, a Critic of the Victorian Period.* London, 1931.
L. Trilling: *Matthew Arnold.* London, 1939.
C. B. Tinker e H. F. Lowry: *The Poetry of Matthew Arnold.* London, 1940.
L. Bonnerot: *Matthew Arnold poète, essai de biographie psychologique.* Paris, 1947.
E. K. Brown: *Matthew Arnold, a Study in Conflict.* Chicago, 1948.
Cl. Dyment: *Matthew Arnold.* London, 1948.

Demonstrou que a civilização material, por mais próspera que seja, degenera em anarquia espiritual, se não for acompanhada de cultura pessoal. E esta, Arnold não era capaz de encontrá-la na Inglaterra, cuja população lhe parecia dividida em três grupos: "barbarians", "philistines" and "populace". Contra a suficiência inglesa, Arnold pretendeu definir o que é cultura – é esta a pretensão de todos os renascentistas, mesmo quando o seu supremo ideal não é a Renascença mas o modelo da própria Renascença: a Grécia. O aluno de Rugby e Oxford era discípulo de Goethe: cultura não existe sem a harmonia que se exprime através da beleza grega. Aproveitando-se de uma distinção de Heine, Arnold tomou o partido do "espírito helênico" contra o "espírito hebraico", quer dizer, contra o puritanismo inglês. Mais uma vez lembra a Herder a sua tentativa de demonstrar a beleza literária da Bíblia. Só assim, acreditava, a Bíblia poderia salvar-se numa época de irreligiosidade crescente que acabará admitindo só uma religião: a da arte. O ponto final da atividade de Arnold, filho do teólogo liberal Thomas Arnold, é o ataque ao dogma ortodoxo.

Até aí, Matthew Arnold parece bastante rebelde. Mas não é assim a sua poesia. Não é poeta de primeira ordem, mas poeta sincero. Poeta culto e até poeta erudito. A poesia de Arnold é algo fria, professoral, "excellent scholar's poetry". Mas também dispõe de autênticos acentos líricos, e uma vez em *Requiescat* achou uma das expressões permanentes da poesia inglesa:

"The vasty hall of Death".

Arnold é tão melancólico como Clough. A luta íntima entre as dúvidas religiosas e a fé nos valores espirituais, entre o cosmopolitismo estético e a respeitabilidade do professor e grande burguês, produziu em Arnold uma espécie de "mal du siècle", muito típico nos melhores entre os vitorianos. Em Arnold havia fortes resíduos românticos: o admirador de Wordsworth também era leitor infatigável de Sénancour. Os maiores documentos do romantismo arnoldiano são dois poemas da angústia: "Dover Beach" e "The Scholar-Gypsy". Angústia do intelectual perante a visão de tempestades terríveis –

> "... confused alarms of struggle and flight,
> Where ignorant armies clash by night." –;

mas a inquietação espiritual do *scholar-gypsy* calma-se na atmosfera humanista de Oxford. A última impressão que a poesia de Arnold sugere é harmonia perfeita entre o sentimento romântico e a forma clássica. Na poesia como na atitude em face da religião, Arnold é parnasiano; um crítico francês lembrou-se, a seu respeito, de Leconte de Lisle. O espírito vitoriano de Arnold não chega, porém, aos extremos da cultura meramente formal e do anticristianismo. Acredita na arte como um cristão em Deus, mas com a severidade de um puritano. Arnold é, em primeira linha, um grande moralista. Julgava-se "grego"; mas era muito "hebraico". Um apóstolo entre infiéis que pretendeu converter, iluminar. O filho de Thomas Arnold também foi um educador.

A primeira lição de Arnold que os intelectuais ingleses escutaram foi o esteticismo cosmopolita; aceitaram-na com o mesmo fervor religioso com o qual Carlyle tinha abraçado a harmonia moral da Idade Média. Para transformar o evangelho medievalista de Carlyle em evangelho renascentista dos pré-rafaelitas, as condições estavam dadas: no esteticismo de Keats, na italianofilia de Shelley e Landor e de toda a burguesia culta da Inglaterra, procurando o paraíso italiano para fugir da atmosfera de fumaça das fábricas inglesas.

> "Open my heart and you will see
> Graved inside of it, "Italy",

cantou Browning, e o pintor Edward Burne-Jones comentou: "Meu corpo está passando pela neblina das ruas de Londres, mas o meu espírito está em Florença." Burne-Jones, junto com os pintores William Holman Hunt e John Everett Millais, fundara a *Pre-Raphaelitic Brotherhood*, associação de monges da arte, dedicados ao culto da beleza italiana, sobretudo do Quattrocento, "antes de Rafael"; da arte de Fra Angelico, Perugino e Botticelli, que o crítico Ruskin lhes interpretou. Porque só naqueles pintores "ingênuos" ainda havia a pureza moral, condição de suprema beleza física, que merecia o culto quase religioso. O movimento pré-rafa-

elita[55] contava entre os seus adeptos muitos pintores e alguns poetas. Na história literária, esse movimento artístico entra como influência difusa, presente na poesia de Browning e de muitos poetastros que desacreditaram, depois, o pré-rafaelitismo como evasionismo superficial e insincero, "romantismo de ricos" (Meredith). Mas houve, entre tantos pintores e poetas evasionistas, um pintor-poeta autêntico; talvez porque foi, entre tantos italianizantes, o único italiano autêntico: Dante Gabriel Rossetti.

Rossetti[56], filho de um patriota italiano, protestante e poeta, exilado na Inglaterra, era artista nato; a sua condição contribuiu para entranhá-lo, cada vez mais, no sonho de um renascimento de Florença em meio da neblina de Londres. O pré-rafaelitismo, artifício para os outros, era o seu clima natural; mas prejudicou antes o seu talento. Sem ser um pintor de primeira ordem, teria bastante força para fazer ilustrações muito poéticas para edições de Dante e Petrarca; em vez disso, elaborou essas ilustrações como grandes quadros, simbólicos, sensuais, enfim fantasias históricas ao gosto da época. Em compensação, contribuiu para a poesia inglesa um realismo pictórico, até então desconhecido; o mundo de Dante e Beatrice parecia revelar-se logo nos primeiros versos da *Blessed Damozel*:

> "The blessed Damozel leaned out
> From the golden bar of Heaven;
> Her eyes were deeper than the depth
> Of waters stilled at even;
> She had three lilies in her hand,

---

55 W. H. Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelitic Brotherhood.* 2 vols. London, 1905.
F. E. Welby: *The Victorian Romantics, 1850-1870*. London, 1929.

56 Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882.
Poems (1870); *Ballads and Sonnets* (1881).
Ch. Davies: *Dante Gabriel Rossetti.* London, 1925.
L. Wolff: *Dante Gabriel Rossetti.* Paris, 1934.
H. Rossetti Angeli: *Dante Gabriel Rossetti.* London, 1948.
O. Doughty: *A Victorian Romantic. Dante Gabriel Rossetti.* London, 1949.

> And the stars in her hair were seven."

A força sugestiva dessas imagens é "moderna": não tem nada que ver com o simbolismo intelectualista da *Vita Nuova*, que Rossetti traduziu magistralmente. Simbolismo forçado é o único defeito, ocorrendo casualmente, dos sonetos do *House of Life*, que estão entre os mais belos de uma literatura que possui os de Shakespeare, Donne, Milton, Wordsworth e Keats. O simbolismo de Rossetti parece destinado a esconder, antes do que a revelar, a sua doutrina da união mística entre as almas e os corpos, doutrina "carnal", altamente escandalosa aos críticos vitorianos. E a sensualidade de Rossetti foi bastante mórbida. Colocou o manuscrito ainda inédito da *House of Life* no caixão de sua mulher, Elizabeth Eleanor Siddal; sete anos depois, mandou exumar o corpo da amada para poder publicar a obra. Parece um conto fantástico de Poe, ou uma loucura sentimenal de poeta "noturno" do tempo de Young. E ninguém definiu melhor do que o próprio Rossetti essa morbidez poética:

> "Under the arch of life, where love and death,
> Terror and mystery, guard her shrine, I saw
>
> Beauty enthroned…"

Nisso não há nada de Renascença, nem de italiano. Rossetti descende do esteticismo de Keats e Poe; foi capaz de redescobrir Blake e antecipar o Simbolismo. A sua poesia já revela todo o encanto musical e vago dos simbolistas célticos, cumprindo uma profecia do crítico Arnold. Como este, mas com franqueza maior, é Rossetti uma natureza romântica, quebrada pelo vitorianismo ("The lost days of my life until today..."). A perfeição de Rossetti é menos poética, do que artística; e foi artística demais para o seu tempo. Os pré-rafaelitas, espíritos e corpos pálidos, não agüentaram tanta intensidade, fosse mesmo mórbida.

Por mais paradoxal que pareça, o pré-rafaelitismo não é a contradição e sim o último refúgio do vitorianismo: o seu disfarce esteticista, a fuga da responsabilidade. Reagiram, então, as duas forças que estavam reunidas no mestre Arnold: o moralismo e o racionalismo anti-romântico. Daí as duas verdadeiras oposições que pretenderam "limpar" a ci-

vilização da burguesia inglesa: a de Ruskin e Morris; e a de Meredith e Butler.

Ruskin[57] não é o mesmo para os europeus continentais e para os ingleses. No continente, sobretudo na França, foi entendido como um dos maiores estetas do século XIX; como o prosador insuperável que tinha descrito, nos *Modern Painters*, os quadros de Turner, de tal modo que o leitor acredita vê-los; que tinha reconstruído, em palavras, nas *Seven Lamps of Architecture*, as catedrais da Idade Média; e em cujos *Stones of Venice* se respira a escuridão mística do interior da basílica de São Marco. Nesse sentido foi Ruskin uma grande influência na França de Mallarmé, Barrès e Proust. Aos ingleses, Ruskin parecia, antes, um iconoclasta, querendo colocar a arte acima dos lucros e destruir a sociedade moderna em favor de sonhos utópicos; é o homem da eloqüência torrencial e confusa de *Unto this Last* e de *Fors clavigera*. Parte da confusão é culpa do próprio Ruskin, espírito pouco claro, mais orador do que pensador, confundindo problemas da arte e problemas da vida, valores estéticos e valores morais. Apesar disso, existe na sua evolução uma lógica quase rigorosa. Arnold tinha exigido uma nova civilização, sem definir-lhe o conteúdo. Ruskin indicou aos pré-rafaelitas o caminho da Itália. Mas fez logo uma restrição: não é a Renascença do século XVI, arte independente da vida, nem sequer a Renascença do século XV, mas sim a arte gótica, expressão existencial da vida dos artistas. Daí os ataques contra os pintores classicistas, como Poussin e Claude Lorrain, nos *Modern Painters*; daí os ataques contra a arte mentirosa, de fachada, da alta

---

57 John Ruskin, 1819-1900.
Modern Painters (1843/1860); *The Seven Lamps of Architecture* (1849); *The Stones of Venice* (1851/1853); *Unto this Last* (1860/1862); *Munera Pulveris* (1862/1863); *Sesame and Lilies* (1865); *The Crown of Wild Olive* (1866); *Fors Clavigera* (1871/1884).
A. Chevrillon: *La pensée de Ruskin.* Paris, 1909.
E. T. Cook: *The Life of John Ruskin.* 2 vols., London, 1911.
F. W. Roe: *The Social Philosophy of Carlyle and Ruskin.* New York, 1922.
H. A. Ladd: *The Victorian Morality of Art, an Analysis of Ruskin's Esthetic.* London, 1932.
G. Grew: *Runkin.* London, 1936.
P. Quennell: *John Ruskin.* London, 1950.

Renascença, nos *Stones of Venice*. Ruskin chega a reconhecer o mal, a mentira, na própria consciência artística que visa a fins fora das necessidades vitais do homem. Opõe ao artista o artesão, que serve em vez de dominar. Ruskin apresenta uma doutrina coerente de fé, sacrifício e obediência, nas *Seven Lamps of Architecture*: o elogio entusiasmado do estilo gótico. Isso parece, à primeira vista, muito vitoriano. A época vitoriana gostava imensamente do gótico, construindo nesse estilo o novo Parlamento e inúmeras prefeituras e estações de estrada de ferro, até a de Calcutá. Ruskin, artista nato e puritano até a raiz dos cabelos, reconheceu a mentira neogótica. Responsabilizou justamente o técnico que não é um artesão, servindo a Deus, mas um criado do mamonismo. A conclusão lógica desse medievalismo antiburguês à maneira de Carlyle – a filiação era consciente – é o ataque ao mundo moderno, quer dizer, à organização social que impede a verdadeira expressão artística. A arte, conforme Ruskin, está intimamente ligada à vida; exprime mesmo a estrutura social da época. Nessa idéia revela-se Ruskin como contemporâneo de Marx, em cuja vizinhança – as casas estavam separadas por poucos quarteirões – foram escritos livros como *Munera Pulveris*, *Sesame and Lilies*, *The Crown of Wild Olive*, ataques terríveis ao liberalismo econômico; contra a liberdade de economia, para salvar a liberdade da arte. Sobretudo *Unto this Last*, panfleto poderoso contra o individualismo capitalista, contra o coletivismo escravizador da máquina, em favor de um socialismo espiritualista.

Ruskin exerceu influência enorme; mas não aquela que desejara. Despertou em inúmeros corações a fome da beleza, mas não converteu nenhum capitalista ao cristianismo e nenhum operário ao artesanato gótico. O seu medievalismo era impotente, porque um medievalismo sem fé dogmática é meramente estético. Também era estético o “socialismo” de Ruskin, socialismo idílico e romântico dum descendente de Wordsworth. Com efeito, a influência de Ruskin na Inglaterra acabou com o pré-rafaelismo que ele mesmo criara; mas não o substituiu por doutrina social coerente. Não era possível resolver os problemas sociais por meio de aulas de pintura e de história das artes plásticas. Mas à pintura deu Ruskin uma nova base, uma doutrina social. À pintura e a todas as expressões artísticas; então a arte – não é um caso isolado – repercutiu na vida, produzindo uma nova maneira de agir.

William Morris[58] vive na história inglesa como uma das figuras mais singulares e mais poderosas do século XIX. Mas a sua personalidade está mais viva do que a sua obra. Os seus grandes poemas narrativos, coleções enormes de imagens fantásticas, já não encontram leitores; as suas realizações nas artes gráficas e decorativas pertencem a um gosto já antiquado; o seu socialismo era militante, mas utópico.

A injustiça contra o poeta Morris é grande, embora pareça irremediável. Não é um artista tão perfeito como Rossetti, mas dotado de poder muito maior de imaginação, um verdadeiro visionário de imagens. Não eram imagens originais, isso é verdade, mas originalidade poética é rara no século XIX inteiro; e, afinal, toda a literatura, desde o Barroco ou já desde a Renascença, viveu de imagens emprestadas. Morris, que não era italiano e sim um inglês típico, preferiu ao "Trecento" italiano o "Trecento" inglês; em vez de Dante, escolheu Chaucer como modelo, romantizando-o ao gosto do século XIX, tratando-lhe os assuntos como se fossem de Spenser. A fórmula "Chaucer-Spenser" forneceu-lhe a possibilidade de transformar os temas medievais pelo romantismo pré-rafaelita, sejam temas da lenda céltica (*Defense of Guenevere*), sejam temas nórdicos (*Sigurd the Volsung*). Em Chaucer (e em Froissart), Morris aprendeu o requinte da sua arte poética: tratar assuntos da Antiguidade grega como se fossem romances de cavalaria medievais. A Idade Média fizera assim, com toda ingenuidade, os seus romances de Tróia e de Alexandre, o Grande; Morris escreveu assim, com arte consumada, sua obra capital, o *Earthly Paradise*,

---

58 William Morris, 1834-1896.
The Defence of Guenevere and Other Poems (1858); *The Life and Death of Jason* (1867); *The Earthly Paradise* (1868/1870); *Sigurd the Volsung and the Fall of the Nibelungs* (1876); *News from Nowhere* (1891).
J. Spargo: *The Socialism of William Morris.* London, 1906.
A. Compton-Rickett: *William Morris. A Study in Personality.* London, 1913.
A. Clutton-Brock: *William Morris, His Work and Influence.* London, 1914.
J. W. Mackail: *Life of William Morris.* New York, 1922.
B. J. Evans: *William Morris and His Poetry.* London, 1925.
P. Bloompield: *William Morris.* London, 1934.
M. Morris: *William Morris. Artist, Writer, Socialist.* 2 vols. Oxford, 1936.
M. R. Grennan: *William Morris, Medievalist and Revolutionary.* New York, 1945.

em que se enquadram 12 novelas de assunto grego e 12 novelas de assunto nórdico ou normando, sempre no mesmo estilo medieval. É arte que lembra as maravilhosas tapeçarias medievais do museu do Hotel Cluny, mas também as decorações suntuosas, de gosto pouco certo, das casas grande-burguesas de 1880. Morris, como poeta, colocou-se, de propósito, fora da realidade industrial e comercial da Inglaterra moderna; evasionismo que devia degradar a arte a mero enfeite sem função vital. Morris estava consciente desse perigo. Explicou-se na famosa "Apology" do *Earthly Paradise*, poesia que merece comentário como uma das produções poéticas mais significativas, mais reveladoras, do século inteiro. Morris começa confessando a impotência vital da sua arte.

"Of Heaven or Hell I have no power to sing,
I cannot ease the burden of your fears,
Or make quick-coming death a little thing,
Or bring again the pleasure of past years,
Nor for my words shall ye forget your tears,
Or hope again for aught that I can say,
The idle singer of an empty day."

Depois dessa declaração de falência do pós-romantismo vitoriano, tennysoniano, Morris explica numa comparação extraordinariamente bela o fim do seu poema e do medievalismo-renascentista dos pré-rafaelitas:

"Folk say, a wizard to a northern king
At Christmas-tide such wondrous things did show,
That through one window men beheld the spring,
And through another saw the summer glow,
And through a third the fruited vines a-row,
While still, unheard, but in its wonted way,
Piped the drear wind of that December day.
So with this Earthly Paradise it is...", –

arte de lanterna mágica, criando "a shadowy isle of bliss" no meio do Oceano nórdico, frio e terrível,

"Whose ravening monsters mighty men shall slay,
Not the poor singer of an empty day."

A grandeza de Morris reside na sua coerência, superior à de Ruskin. Tirou as conclusões, enfrentando a realidade. Venceu o vazio, o "empty day", realizando com as mãos, literalmente, aquelas imagens mágicas. Criou, como sócio e diretor artístico de uma fábrica de móveis e tapeçarias, a nova arte decorativa que devia dominar o fim do século; fundou a Kelmscott Press, publicando edições maravilhosas de livros de poesia antigos e modernos, uma nova arte gráfica, de repercussões até hoje. E enfim, o autor da utopia *News from Nowhere* resolveu alistar-se entre os "mighty men", combatendo os "ravening monsters": em 1881, tornou-se membro da Social Democratic Federation, do partido socialista ao qual pertenceu a atividade dos últimos anos de sua vida: para construir a nova Jerusalém do socialismo "in England's green and pleasant land".

O preço que tinha de ser pago por isso foi a destruição do "compromisso vitoriano", ao qual os semipuritanos Arnold e Ruskin ficaram ligados, ao passo que Morris se tornou socialista. A grande burguesia, mesmo na sua parte mais culta, não podia acompanhar esse passo que lhe destruiria os fundamentos econômicos da existência. Justamente os grandes intelectuais, como as famílias Arnold e Huxley, preferiram a atitude, de menor responsabilidade, da aristocracia do século XVIII: deixar de lado as questões sociais e reservar-se os privilégios do livre-pensamento – e de algumas outras liberdades menos puritanas. Figura típica é o grande *scholar* Leslie Stephen[59], estudioso dos *free-thinkers* deístas do século XVIII, defensor de um agnosticismo não-materialista contra as reivindicações teológicas de Newman; um Swift sem amargura nem misantropia, o precursor do antivitoriano Lytton Strachey.

---

59 Leslie Stephen, 1832-1904.
Hours in a Library (1874/1879); *A History of English Thought in the Eighteenth Century* (1876).
F. W. Maitland: *The Life and Letters of Leslie Stephen.* London, 1906.

Da mesma família de espíritos foi Meredith[60], anticristão decidido, darwinista sem conclusões materialistas e, nesse pormenor, ainda um vitoriano, algo confuso, incapaz de expressão direta. Um dito muito conhecido afirma que "Meredith não escreveu em inglês, e sim em meredith". Mas é justamente isso o que negam os últimos críticos e reabilitadores do romancista, elogiando-lhe a imperecível frescura juvenil do estilo, sobretudo nas descrições da Natureza. Meredith é o "poet's novelist". E é mesmo poeta. Na poesia de *Modern Love* e *Poems and Lyrics of the Joy of Earth* – os títulos são significativos – conseguiu um estilo direto, vigoroso, lembrando a Wordsworth, mas professando doutrinas opostas: um panteísmo pagão, antipuritano, alegre e intenso, sem o verbalismo de Swinburne nem a morbidez de Rossetti. Opôs desmentido vigoroso ao pessimismo do seu amigo Hardy: ao passo que Hardy viu nas mulheres as vítimas do determinismo biológico, Meredith as considerava como as últimas criaturas instintivas, filhas de Pan. A sua famosa frase – "Woman will be the last thing civilised by man" – não é de desprezo e sim de esperança. Meredith tirou na literatura as conseqüências que George Eliot só ousara tirar na vida.

Meredith revela alguns pontos de contato com George Eliot e até com George Sand. Meredith acredita reconhecer a identidade de sentimentalismo erótico e egoísmo estreito. "Sentimentalismo quer o prazer sem as conseqüências": esse egoísmo é o grande inimigo contra

---

60 George Meredith, 1828-1909.
The Ordeal of Richard Feverel (1859); *Evan Harrington* (1861); *Modern Love and Poems of the English Roadside* (1862); *Sandra Belloni* (1864); *Rhoda Fleming* (1865); *The Adventures of Henry Richmond* (1871); *Beauchamp's Career* (1876); *The Egoist* (1879); *The Tragic Comedians* (1880); *Poems and Lyrics of the Joy of Earth* (1883); *Diana of the Crossways* (1885); *Lord Ormont and His Aminta* (1894); *The Amazing Marriage* (1895); *The Idea of comedy and the uses of the Comic Spirit* (1897).
G. M. Trevelyan: *The Poetry and Philosophy of George Meredith.* London, 1906.
J. W. Beach: *The Comic Spirit in George Meredith.* New York, 1911.
W. Chislett: *George Meredith, a Study and Appraisal.* London, 1925.
J. B. Briestley: *Meredith.* London, 1926.
R. E. Sencourt: *The Life of George Meredith.* London, 1929.
L. Stevenson: *The Ordeal of George Meredith.* New York, 1953.
J. Lindasay: *George Meredith, his Life and Works.* London, 1956.

o qual Meredith luta. Seu esforço de desiludir os sentimentalismos românticos lembra a Flaubert. Bem flaubertiano é o primeiro grande romance de Meredith, e conforme a opinião de muitos o melhor: *The Ordeal of Richard Feverel*, história de um moço, estragado por uma educação puritana, apaixonando-se sentimentalmente pela primeira jovem que encontra, e acabando desiludido. "As mulheres são o nosso ordálio." Assim se inicia a longa série dos romances-comédias de Meredith, passando-se, todos eles, na alta sociedade – "upper middle class" e aristocracia – que vive de terras e renda, divertindo-se com golfe, críquete e arte pré-rafaelítica, fazendo e desfazendo casamentos, disputando eleições para a Casa dos Comuns; conversam muito e falam por aforismos espirituosos que são o meio preferido de expressão de George Meredith: assim, *Evan Harrington*, *Sandra Belloni*, *The Adventures of Harry Richmond*. Um título como *Lord Ormont and His Aminta* é simbólico: são "romances pastoris" da sociedade vitoriana, mas sem falsas ilusões. Em *Diana of the Crossways* chega a certa crueldade da observação; e flaubertiano, mais uma vez, é o maior dos seus romances, *The Egoist*, o desmascaramento completo do "herói" eterno de Meredith.

Todos esses romances são notáveis; dão ao leitor a impressão de pertencer, durante as horas da leitura, àquela sociedade brilhante e exclusiva. As comédias de Wilde dão a mesma impressão; mas facilitam a entrada. Meredith, não. O seu senso social não é bem desenvolvido. Em *Beauchamp's Career* zombou dos políticos radicais, e *The Tragic Comedians* é um panfleto contra Lassalle; radicalismo e socialismo também seriam sentimentalismos. É uma concessão ao espírito vitoriano. Em relação com isso está a pouca habilidade estilística do prosador Meredith, pelo menos nas análises psicológicas; tudo o que diz é complicado, talvez por relutância de dizê-lo diretamente. O flaubertianismo moderado de Meredith evita os desfechos trágicos, enquanto for possível; evita o *chocking*. Evita a sátira direta, ficando no humorismo satírico. Tem mais de Sterne do que de Swift. O humorismo – definido como "luz oblíqua", no admirável ensaio *The Idea of Comedy and the Uses of the Comic Spirit* – é a grande arma de Meredith contra egoísmo e sentimentalismo. É o espírito da comédia como força social. Mas é comédia, ligada aos costumes de determinada

classe e época, por isso condenada a envelhecer; e os romances de Meredith já envelheceram muito.

O humorismo desempenhou papel bastante grande no trabalho de minar o espírito vitoriano. A revista humorística *Punch* fez contribuições notáveis para esse fim. Críticos modernos chamaram a atenção para o fato de que William Schwenk Gilbert[61], autor de libretos de operetas burlescas como *The Pirates of Penzance* e *The Gondoliers* para o compositor Sullivan, antecipou boa parte da sátira antiaristocrática e antiesnobística de Shaw. "I don't think much of my profession", diz o pirata de Gilbert, "but contrasted with respectability it is comparatively honest". O mais engenhoso e o mais encoberto desses humoristas foi "Lewis Carroll"[62], cujas *Alice's Adventures in Wonderland* continuam sendo a delícia de todas as crianças de raça anglo-saxônica; mas não só das crianças. O autor, Charles L. Dodgson, era um erudito professor de matemática, não gostando de confessar a paternidade daqueles divertimentos em literatura infantil. *Alice in Wonderland* fez uma carreira espantosa e abre perspectivas extraordinárias. No seu uso de combinações engraçadas e deliberadamente absurdas de palavras, os "portmanteau words", que revelam então sentido inesperadamente simbólico, descobriu a crítica moderna o processo estilístico de Joyce, em *Ulysses* e *Finnegan's Wake*; a intenção de zombar da linguagem científica e técnica, talvez fosse isso o que o cientista Dodgson gostasse de ocultar. Sua obra fez carreira oposta à de *Gulliver's Travels*: a grande sátira de Swift transformou-se em livro infantil, e o livro infantil de Carroll passa hoje por clássico da língua e precursor da literatura "absurda" do século XX, cheio de mistérios que só a psicanálise sabe revelar. E aquilo a que Dodgson só aludiu, disse-o francamente Butler.

---

61 William Schwenk Gilbert, 1836-1911.
The Pirates of Penzance (1880); *The Mikado* (1885); *The Gondoliers* (1889), etc.
H. Pearson: *Gilbert and Sullivan.* New York, 1935.

62 Lewis Carroll (pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson), 1832-1898.
Alice's Adventures in Wonderland (1865); *Through the Looking-Glass* (1871).
S. D. Collingswood: *The Life and Letters of Lewis Carroll.* New York, 1899.
H. M. Ayres: *Carroll's Alice.* New York, 1936.
D. Hudson: *Lewis Carroll.* London, 1954.

Samuel Butler[63] é o *enfant terrible* da literatura vitoriana. Enquanto a teologia liberal lutava pela liberdade da exegese bíblica, chegou Butler a ressuscitar uma hipótese de certos *free-thinkers* do século XVIII, afirmando que Cristo não morreu realmente na cruz, sendo a ressurreição um erro ou uma fraude das testemunhas. Enquanto os pré-rafaelitas se entusiasmavam por Florença e Veneza, afirmou Butler ter descoberto maravilhas da arte numa província tão pouco visitada como o Piemonte. Os shakespeariólogos tinham que indignar-se com a sua hipótese sobre o sentido secreto dos sonetos, e os filólogos com as suas teorias sobre a origem da *Odisséia*. Enfim, Butler ousou o incrível: atacou o santuário científico dos vitorianos, o darwinismo, exigindo uma finalidade espiritual da evolução biológica, uma futura super-raça, livre dos antigos preconceitos e capaz de começar uma nova era da humanidade.

No diletantismo científico de Butler existe muita coisa séria, como por exemplo a descoberta da arte barroca no Piemonte; diletantes e autodidatas, livres dos preconceitos dos especialistas, têm sempre sorte assim. Mas há, em Butler, uma grande porção de *blague*. E, enfim, muita sátira mordaz contra a mistura vitoriana de progresso racionalista-utilitarista e puritanismo suficiente. Não é mero acaso a identidade de nomes entre Samuel Butler, o autor de *Erewhon*, e Samuel Butler, o autor de *Hudibras*. "Erewhon" é o anagrama de "Nowhere"; mas não daquele "Nowhere" do qual o socialista Morris trouxe notícias de Utopia. O "Nowhere" de Butler é a Inglaterra vitoriana caricaturada: tudo o que existe na Inglaterra da Rainha Vitória é exagerado e levado a extremas conseqüências, absurdas: como o culto da máquina. Mas nem tudo é absurdo em Erewhon; algumas

---

63 Samuel Butler, 1835-1902.
Erewhon (1872); *Erewhon Revisited* (1901); *The Way of All Flesh* (1903); *Notebooks* (1912), etc.
G. Cannan: *Samuel Butler, a Critical Study.* London, 1915.
C. E. M. Joad: *Samuel Butler.* London, 1924.
C. G. Stilman: *Samuel Butler, a Mid-Victorian Modern.* London, 1932.
J. B. Fort: *Samuel Butler, étude d'un caractère et d'une intelligence.* 2 vols. Bordeaux, 1934.
P. N. Furbank: *Samuel Butler, 1835-1902.* Cambridge, 1949.
Ph. Henderson: *Samuel Butler.* London, 1953.

coisas que lá existem antecipam o socialismo de Shaw e o imoralismo de Nietzsche.

No fim de sua longa vida de estudioso e criador de ovelhas na Nova Zelândia, Butler voltou a fazer uma visita em Erewhon. Mas *Erewhon Revisited* apresentou-se diferente, corrompido por uma religião falsa, que é uma caricatura maliciosa do cristianismo. Butler, teólogo apostasiado, fora discípulo de Voltaire; na velhice, a sátira anticristã tornou-se ódio de um misantropo isolado, de um pessimista exilado da sociedade como Swift. Butler é o mais radical dos antivitorianos. Tentou destruir o vitorianismo pelo menos em si mesmo; mas com sucesso duvidoso. A emigração para a Nova Zelândia não dera o resultado de livrar-se do vitorianismo. Butler estava perseguido pelo fantasma do puritanismo e, enfim, resolveu eliminá-lo no seu berço, na família inglesa. *The Way of all Flesh* representa essa tentativa de destruição: emprego do instrumento novelístico de Thackeray para a desmoralização de um ambiente que Butler conheceu tão bem que o romance tomou feição autobiográfica, enchendo-se de vida e vigor inéditos. *The Way of all Flesh* seria só um grande documento psicológico, se não o tivesse inspirado a fé idealista que Butler depositara nos seus inesgotáveis *Notebooks*: fé num fim ideal da evolução biológica, espécie de lamarckismo espiritualista; mística sem Deus. Butler não conseguira libertar-se de todo da teologia. Ficou teólogo até na sua sátira antiteológica, que o coloca ao lado de tantos teólogos maledicentes, como Erasmo, Rabelais, Swift, Sterne e o abbé Jérôme Coignard, de Anatole France.

Butler exerceu influência considerável no século XX. Bernard Shaw descobriu o esquecido, explorando-lhe largamente os paradoxos provocadores; Wells tomou-lhe emprestados vários humorismos e propostas utópicas; Arnold Bennett ficou impressionado com o quadro cinzento da vida familiar inglesa; Gide fortaleceu na leitura de Butler a sua versão de adolescente permanente contra as leis morais da família; D. H. Lawrence continuou com radicalismo maior na linha do sexualismo espiritualizado. Só hoje, tendo desaparecido na própria Inglaterra os últimos vestígios do puritanismo, *The Way of all Flesh* começa a envelhecer sensivelmente: como documento pessoal e como "period piece". Agora já se pode melhor situar, historicamente, o livro: pertence às primeiras décadas do século XX, embora escrito no século XIX. Butler, o lutador destemido, tinha tido a coragem

de atacar abertamente a mais fundamental das instituições puritanas. *The Way of All Flesh* só foi publicado como obra póstuma, no começo do século XX, colocando-se, deste modo, fora do seu tempo e dando a impressão de que Butler tivesse sido um fenômeno isolado na sua época. Contudo, não é tanto assim. Há contemporâneos autênticos de Butler – Melville, Multatuli, de Coster; e todos eles, mesmo fora da Inglaterra, pagaram mais caro do que ele a indepenência do espírito.

O mais estranho entre esses "contemporâneos" de Butler é o americano Melville[64]. Tinha escrito alguns bons romances da vida marítima, *Reburn, White Jacket*, para cair depois em esquecimento completo, sobrevivendo quase 40 anos à sua atividade literária; a pausa corresponde à grande distância, na obra de Butler, entre *Erewhon* e *Erewhon Revisited*. Por volta de 1920, quando Butler já estava glorioso, também redescobriram Melville. Conservaram-se-lhe sempre fiéis alguns leitores românticos, gostando da sua obra como documento do tempo em que os veleiros americanos navegavam pelo Pacífico, antes de a guerra civil acabar com a marinha mercante dos Estados Unidos. Agora descobriu-se nesse romântico "atrasado" um grande poeta épico e nas aventuras do capitão Ahab contra a baleia, em *Moby Dick*, a epopéia do espírito de aventura americano. Mas a descoberta ia mais longe. Não foi voluntariamente que Melville interrom-

64 Herman Melville, 1819-1891.
Typee (1846); *Omoo* (1847); *Redburn* (1849); *Mardi* (1849); *White Jacket* (1850); *Moby Dick* (1851); *Pierre* (1852); *Piazza Tales* (1856); *The Confidence-Man* (1857); *Billy Budd* (publ. 1924).
R. Weaver: *Herman Melville, Mariner and Mystic.* New York, 1921.
J. Freeman: *Herman Melville.* New York, 1926.
L. Mumford: *Herman Melville.* New York, 1929.
W. Thorp: *Herman Melville.* New York, 1938.
C. R. Anderson: *Melville in the South Seas.* New York, 1939.
J. Simon: *Herman Melville, marin, métaphysicien et poète.* Paris, 1939.
W. E. Sedgwick: *Herman Melville. The Tragedy of Mind.* Cambridge, Mass., 1945.
R. Shase: *Herman Melville, a Critical Study.* New York, 1949.
N. Arrin: *Herman Melville.* New York, 1950.
L. Thompson: *Melville's Quarrel with God.* Princeton, 1952.
L. Howard: *Herman Melville.* Berkeley, 1952.
C. M. Netcalf: *Herman Melville.* Cambridge, Mass., 1954.

pera as atividades literárias. A sua vida foi quebrada pelo escândalo provocado pelo seu romance *Pierre*, confissão de um amor incestuoso. Agora estava aberto o caminho da interpretação psicanalítica. *Moby Dick* seria o monstro, surgindo do subconsciente de um puritano, revoltado contra o ambiente que Hawthorne descrevera. Melville seria um caso de "pessimismo por frustração".

Com isso estão bem definidos os motivos psicológicos da arte de Melville; mas só os motivos e não os resultados. Melville não é apenas um "caso". De cada um dos seus motivos de revolta contra o calvinismo novo-inglês encontra-se um paralelo em Butler. Numerosas alusões nos seus romances demonstram a sua curiosidade e vastos conhecimentos filosóficos e literários, sobretudo da literatura elisabetana e da romântica. Melville é – o que Butler não era – artista. Prova disso é a veemência lírica do seu estilo, absolutamente pessoal, estilo capaz de maravilhas extraodinárias da arte de narrar, como na novela "Benito Cereno", nos *Piazza Tales*. Parece um *thriller* de elaboração artística. Mas a ambição dessa arte era muito grande. Melville pensava, por um momento, ser o Shakespeare do romance americano, um Shakespeare romântico visto através de Poe, parecendo-se com John Ford, o dramaturgo do incesto, e com John Webster, o dramaturgo da decomposição moral. Com as peças jacobéias parece-se *Moby Dick*, obra antivitoriana porque a vitória cabe, no desfecho, ao espírito do Mal. O romantismo de Melville, alimentado por motivos subconscientes, por assim dizer "impuros", não é, porém, autêntico, assim como o seu pessimismo só é reação contra o rousseauanismo inicial dos idílios no Pacífico, *Typee* e *Omoo*. As intenções são das mais sérias. As ambições são grandiosas, desmesuradas. Também foi desmesurado seu sucesso póstumo, devido, em parte considerável, ao interesse psicológico do seu "caso" e ao desejo dos norte-americanos de possuir um grande poeta épico. Quase sempre em Melville, a realização fica atrás da intenção; menos, talvez, nas novelas curtas e em *Billy Budd*, baseado em experiência trágica. Melville não se realiza completamente quando não se baseia em experiências vividas. "Subconsciente" disso, procurava apoiar-se numa documentação quase de naturalista; *Moby Dick* é um manual da pesca das baleias. Isso aproxima-o de Zola e, mais, de Multatuli. Como este, era um romântico ao qual as circunstâncias exteriores e interiores impuseram o realismo. Dessa contra-

dição nasceu, nos dois casos, uma atitude semelhante à de Butler: a atitude satírica. Em Butler e Multatuli, a sátira é de natureza social. Em Melville, ao qual devemos um romance satírico contra o charlatanismo na vida americana, *The Confidence-Man*, também existem motivos sociais da arte, expressão da transição da vida americana para a racionalização capitalista; daí a nostalgia do "tempo dos veleiros". Mas ele era artista. Os motivos sociais perderam-se, como em Swift, numa grande visão – dir-se-ia, visão de místico – da existência humana: de *Typee*, idílio entre antropófagos – até *Moby Dick*, epopéia dos esforços inúteis da humanidade contra as forças da Natureza talvez a primeira obra de literatura universal em que no centro dos acontecimentos não está colocado o homem, mas a realidade objetiva das forças extra-humanas do mar, do Destino como peso material. Contra esse inimigo só vale a atitude cervantina. Assim, em "Benito Cereno", a atitude do capitão, parecendo louco mas agindo assim porque age como prisioneiro de piratas, é um símbolo da escravização do homem pelo destino: expressão simbólica do dogma puritano da predestinação, e alusão ao "way of all flesh".

Casos ideologicamente parecidos são os de dois escritores dos Países-Baixos, menos conhecidos, de modo que, até agora, não se tentou a aproximação: Multatuli, na Holanda, e Charles de Coster, na Bélgica. Multatuli[65], quer dizer "sofri muito", é pseudônimo que Eduard Douwes Dekker adotou por motivos justificados.

Romantismo ou ambição, ou antes ambição romântica levou-o para as Índias Holandesas onde esperava encontrar um idílio rousseauano; e encontrou a exploração implacável dos servos javaneses pela aliança

65 Multatuli (pseudônimo de Eduard Douwes Dekker), 1820-1887.
Max Havelaar of de Koffiveilingen der Nederlandsche Handelsmaatschappij (1860); *Minnebrieven* (1861); *Ideen* (1862/1877); *Millioenenstudien* (1870); *Vorstenschool* (1872).
J. Prinsen: *Multatuli en de romantiek*. Amsterdam, 1909.
J. Van den Bergh Van Eysinga: *Multatuli*. Amsterdam, 1920.
J. De Gruyter: *Het leven en de werken van Eduard Douwes Dekker*. 2 vols. Amsterdam, 1920/1921.
E. Du Perron: *De man van Lebak*. Amsterdam, 1937.
A. J. de Mare: *Multatuli-literatuur*. Amsterdam, 1948.

vergonhosa do governo colonial com os régulos indígenas. O conflito de Dekker, quando "residente", isto é, governador do distrito de Lebak, com os seus superiores foi violento; levou à sua destituição, à volta forçada para Europa; e desse choque entre romantismo e realidade nasceu o maior romance da literatura holandesa, *Max Havelaar*. A forma é paródia de muitos romances históricos do romantismo, apresentados como transcrições de manuscritos antigos. Batavus Droogstoppel, comerciante no ramo de café em Amsterdam, encarnação do espírito mercantil e hipócrita dos holandeses, encontra por acaso o manuscrito em que Max Havelaar, residente demitido de um distrito nas Índias Holandesas, conta a história das suas experiências na colônia. Droogstoppel está curioso de saber pormenores sobre produção e comércio do café; e encontra, em vez dessas informações, uma acusação violenta contra a sua estirpe e contra si mesmo. *Max Havelaar* é, antes do que um romance, uma coleção de documentos, interrompidos por episódios inventados, dos quais o mais famoso, a história de Saidjah e Adinda, reúne os elementos principais da arte de Dekker. Em primeira linha, o romantismo: amor rousseauano da natureza tropical, sentimentalismo rousseauano também na apresentação dos amantes, separados pela brutalidade dos governantes e exploradores, e um humorismo alusivo à maneira de Dickens na caracterização maliciosa da hipocrisia holandesa, que se aproveita do suor dos servos, sufoca em sangue e as suas rebeliões, e dá graças a Deus "que lutou mais uma vez ao lado dos exércitos cristãos". Eis já o segundo elemento, a eloqüência de um grande propagandista das idéias humanitárias, eloqüência de fervor oriental, como convinha ao assunto; Multatuli foi um dos maiores oradores-pensadores-estilistas do século XIX e o renovador da prosa holandesa. Ao assunto também convém o terceiro elemento, oposto aos dois outros: os episódios, como a história comovente e revoltante de Saidjah e Adinda e tantos outros, baseiam-se em documentação minuciosa, apresentada pela transcrição de processos oficiais do governo colonial; toda a história de Max Havelaar é, afinal, uma autobiografia, tão bem documentada do que um romance de Zola. A esse método naturalista ligam-se o sucesso imediato e a importância histórica da obra: é o primeiro romance colonial em que as tendências sociais importam mais do que os encantos do exotismo. Foi mais a documentação irrefutável do que a tendência que sacudiu as consciências na Holanda; o

resultado foi uma reforma completa da administração colonial, ao passo que o "culpado" dessa reforma, Dekker, se transformou em Multatuli, atacado por todos como caluniador e inimigo da pátria, caçado de lugar para lugar, vivendo em miséria perpétua e terminando a vida no exílio.

Eis a segunda fase na vida e obra de Multatuli: a sua revolta integral contra todas as convenções sociais, o abandono da mulher e o "casamento livre" com outra, os ataques furiosos, nas *Minnebrieven* e *Ideën*, contra toda autoridade política e social e contra o cristianismo, a defesa do amor livre e do anarquismo; e todo esse furor romântico indignado exprime-se em *Idéias*, isto é, coleções de contos, parábolas, aforismos, crônicas jornalísticas sobre atualidades do dia, interpretadas como a documentação de um naturalista-idealista. "Sou um Don Quixonte ou um santo?", perguntou o próprio Dekker. Foi Don Quixote do romantismo e santo do radicalismo naturalista. Sua influência moral, como germe subversivo de um idealismo revolucionário, ainda não acabou na Holanda de hoje, meio puritana, meio socialista.

Multatuli é um radical dos anos de 1860, numa época de radicalismos agitados e na qual o radicalismo obteve muitos triunfos. As idéias radicais de Multatuli também triunfaram, num setor limitado: na administração das colônias. Mas ele mesmo não foi reconhecido, tampouco como foram reconhecidos Butler e Melville. Entre eles e o radicalismo está o romantismo inato que não conseguiram afastar das suas almas, e que os desviou da sátira social para o exotismo e o erotismo. Somente na vizinhança desses radicais *sui generis* se compreende a figura singular de Charles de Coster[66], tão isolado que o seu nome mal aparece nas histórias da literatura francesa, e que até nas histórias da literatura belga de expres-

---

66 Charles de Coster, 1827-1879.
Contes brabançons (1861); *Légendes flamandes* (1867); *La Légende des aventures héroiques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* (1868).
L. Monteyne: *Charles de Coster, de mensch en de kunstenaar.* Antwerpen, 1917.
H. Liebrecht: *La vie et le rêve de Charles de Coster.* Bruxelles, 1927.
J. Hanse: *Charles de Coster.* Leuven, 1928.
G. Charlier: *Charles de Coster.* Bruxelles, 1942.
M. Van de Voorde: *Charles de Coster's Ulenspiegel.* 3ª ed. Kortrijk, 1948.

são francesa só lhe cabe um lugar de precursor. Mas a glória dos decadentistas belgas – Maeterlinck, Rodenbach – já empalideceu, e Verhaeren, grande poeta, não voltará à atualidade sem ter passado por discussões difíceis. Charles de Coster, porém, é o maior e o mais original escritor da literatura franco-belga, que, depois de uma interrupção de séculos, com ele ressuscitou. Contudo, não era de origem francesa; era flamengo, e a essência germânica de sua obra impediu até hoje o pleno reconhecimento do seu valor pela crítica francesa, ao passo que a língua que adotou o exclui da literatura flamengo-holandesa. Charles de Coster é o *pendant* de Conscience: este, francês de origem, escolheu a língua flamenga para se tornar passadista romântico; Coster passou-se para o lado francês, fugindo do romantismo nacional, do qual os seus *Contes brabançons* e *Legendes flamandes* ainda dão testemunho. Coster tornou-se escritor francês para revoltar-se contra as convenções literárias, românticas, e as convicções político-religiosas, católicas, da sua gente. Imitando com habilidade extraordinária a língua arcaica de Rabelais, adotou ao mesmo tempo algo do espírito rebelaisiano, da abundância erótica e culinária da França pré-clássica, para evocar a Flandres "pré-católica": o herói do *Ulenspiegel*, personificação lendária do espírito popular belga, é no romance de Coster o herói das guerras contra a opressão espanhola, com marcada tendência anticlerical. É discutível se a reconstrução da época é tão fiel como a da língua. *Ulenspiegel* talvez traduzisse menos o espírito flamengo do século XVI – o tempo já não era o de Walter Scott – do que o espírito belga permanente através de todos os séculos, "le coeur de la mère Flandre", ainda vivo, e sempre vivo no ambiente arcaico e pitoresco das cidades belgas, cujos palácios municipais estão em pé como outrora e cujas ruas ainda ressoam do barulho das mesmas paixões políticas. "*Ulenspiegel* est notre Bible nationale", dizia Camille Lemonnier; e isso se refere igualmente à forma do livro, série de quadros nem sempre coerentes, mas sempre vivos, pitorescos, emocionantes, como quadros de Brueghel ou Metsys – "tous les belges sont des peintres-nés". Charles de Coster foi pintor nato e anarquista nato, e assim, com independência admirável do espírito, morreu na miséria.

Essa aliança entre romantismo e radicalismo, erotismo e anarquismo, continuou em plena época naturalista; porque se trata antes de

um estado de espírito do que de uma ideologia ou de um estilo; e nada é mais fácil do que confundir os produtos desses espíritos com a literatura naturalista, no sentido de Zola, ao passo que se trata de expressões de um naturalismo diferente, de um naturismo desenfreado, seja de rebelião sexual, seja de política anarquista. Considerava-se como naturalista o norueguês Hans Jaeger[67], porque em toda literatura do século XIX não existe expressão mais franca do amor livre do que nos seus romances, literariamente fracos, *Fra Kristiania-bohême* (*Boêmia de Oslo*) e *Syk kjaerlighed* (*Mocidade Doente*). O próprio Jaeger acreditava ser socialista; militava no partido social-democrático norueguês. Só depois do escândalo provocado pelos seus romances, e já meio esquecido, confessou-se anarquista. De valor heurístico é, aliás, a palavra "boêmia" no título do primeiro romance: a própria idéia do amor livre tem origem na boêmia romântica, assim como o propósito de reabilitar a prostituição, como protesto contra as convenções sexuais da burguesia. Talvez uma das últimas expressões dessa idéia seja a *Magdalena*, do checo Machar[68], novela em versos, em estilo romântico; Machar, poeta satírico à maneira de Heine, adotou a distinção de Heine e Arnold entre espírito helênico e espírito hebraico para justificar a sua atitude rebelde, ele, anticlerical como Charles de Coster, socialista e nacionalista checo ao mesmo tempo; acabou como versificador patriótico, poeta oficial da República Checo-Eslovaca.

O afrouxamento das convenções sexuais é um dos objetivos mais importantes dos radicais, para minar a burguesia; e tem as raízes no espírito antiburguês da boêmia romântica, da *Lucinde*, de Friedrich Schlegel; até às *Fleurs du Mal*, de Baudelaire – a diferença dos valores literários não importa na análise da evolução histórica. A porta de entrada das idéias boêmias para a literatura burguesa é um gênero de valor literário reduzido: o teatro

---

67 Hans Jaeger, 1854-1910.
Fra Kristiania-bohême (1885); *Syk kjaerlighed* (1893); *Anarkismens Bibel* (1907).
J. Ipsen: *Hans Jaeger.* Oslo, 1926.

68 Jan Svatopluk Machar, 1864-1942.
Tristium Vindobona (1893); *Magdalena* (1894); *Confiteor* (1900/1902); *Sob os raios do sol grego* (1907); *O veneno de Judéia* (1907); *Prisão* (1918).
J. Martinek: *Jan Svatopluk Machar.* Praha, 1912.

burguês de Paris do Segundo Império. Ainda será preciso apreciar devidamente o papel histórico da peça, cuja representação só parece hoje oportunidade para arranjar um papel brilhante a atrizes vaidosas: *La dame aux camélias*, de Dumas Filho. A árvore genealógica da "pecatriz penitente" e justificada pelos sofrimentos é muito antiga: o historiador dessa idéia lembrar-se-á, além das Madalenas do teatro religioso espanhol, da Francesca da Rimini, de Dante; e parece mesmo que outra Francesca da Rimini representa o "missing-link" entre Lucinde e Marguerite Gauthier: a heroína da tragédia *Francesca da Rimini*, do romântico italiano Silvio Pellico[69]; de modo que o patriota sofredor das *Mie prigioni* e cristão resignado da prisão de Spielberg seria o precursor de Dumas Filho e até de Ibsen, criador das Nora e Rebekka West. A evolução realizou-se no palco de Paris, dentro do gênero "drama burguês", que deveu a Scribe a técnica habilíssima e a Augier[70] a *thèse* burguesa e anti-romântica. *La dama aux camélias* de Dumas Filho[71], filho do famoso romântico, é a antítese das idéias de Augier: este advertiu os pais contra as perigosas aventuras eróticas dos filhos, corrompendo a família francesa; Dumas Filho defendeu a liberdade erótica dos filhos contra as convenções rigorosas da família francesa, das quais a "prostituta virtuosa" se torna a vítima. Há nisso muito de George Sand e da "jeunesse dorée"; e mais da boêmia de Musset do que da de Murger. Assim como Scribe reduzira os acontecimentos históricos, "explicando-os" como complicações de natureza pessoal, assim Dumas Filho, discípulo de Scribe com respeito à técnica dramatúrgica, reduziu os problemas sociais a conflitos entre gerações, conflitos de natureza erótica ou financeira, enfim

69 Cf. "Romantismos em oposição", nota 78.

70 Cf. "Literatura burguesa", nota 8.

71 Alexandre Dumas fils, 1824-1895.
La dame aux camélias (1852); *Demi-monde* (1855); *Le fils naturel* (1858); *L'ami des femmes* (1864); *La femme de Claude* (1873); *Francillon* (1887), etc.
P. Lamy: *La théâtre d'Alexandre Dumas fils.* Paris, 1929.
O. Gheorghiu: *Le théâtre de Dumas fils et la société contemporaine.* Paris, 1931.
T. Linge: *La conception de l'amour dans le drame de Dumas fils et d'Ibsen.* Paris, 1935.
D. S. Braun: *The Cortisane in the French Theatre from Hugo to Becque.* Baltimore, 1947.

conflitos menos da sociedade do que da "sociedade" parisiense à qual pertenceu e que o público parisiense e do mundo inteiro admirava com esnobismo ingênuo. A palavra "social", em Dumas Filho, tem o sentido desse termo na crônica social dos jornais. Sempre o dramaturgo se esforçou para dar certo relevo "sociológico" às suas peças: sobretudo os prefácios falam em tom grave de perigos que ameaçam a família francesa, das forças que estão corrompendo a moral da nação – mas as próprias peças, compostas de *causeries* espirituosas e efeitos cênicos retumbantes, desmentem a seriedade daquelas preocupações moralistas e sociológicas, meros recursos para ocultar a frivolidade vazia dos "problemas" e das "soluções". Dumas Filho é um continuador de Scribe; e o teatro parisiense seguiu-lhe os caminhos, acabando na habilidade frívola e divertida de Sardou[72]. Na evolução das idéias literárias na França, esse teatro deixou de ser um fator decisivo, de modo que desde então a renovação do teatro francês dependia do rompimento completo com a tradição scribiana; rompimento que foi realizado por Becque e pelo "Tréâtre Libre" de Antoine. Mas, fora da França, a técnica dramatúrgica de Scribe, Augier e Dumas Filho podia servir para acabar com as inatualidades românticas e chamar a atenção do público inadvertido para os problemas da realidade social, apresentados no palco; eis a intervenção da "técnica francesa" na carreira dramatúrgica de Björnson e Ibsen[73].

O problema da boêmia não podia, por enquanto, ser debatido com seriedade em teatros que dependiam do público burguês. A discussão continuou no romance, ao qual Flaubert tinha conquistado a liberdade de apresentar a corrupção documentada; sobretudo naquela parte da produção novelística que permaneceu à margem do grande mercado parisiense de livros; romances escritos por artistas profissionais para os letrados profissionais. É assim a "novelist's novel" dos irmãos Edmond e Jules de Goncourt[74], descobrindo ambientes e corrupções desconhecidas e descobrindo a mesma corrupção no ambiente burguês bem

---

72 Victorien Sardou, 1831-1908.
Nos intimes (1861); *La famille Benoîton* (1865); *Divorçons* (1880); *La Tosca* (1887); *Thermidor* (1891); *Madame Sans-Gêne* (1893), etc.
J. A. Hart: *Sardou and the Sardou Plays.* London, 1913.

73 J. Marsan: *Théâtre d'hier et théâtre d'aujourd'hui.* Paris, 1926.

conhecido. Desta maneira revelou-se, em *Charles Demailly*, o ambiente dos "hommes de lettres" profissionais; em *Soeur Philomène*, o mundo dos hospitais; em *Rennée Mauperin*, a vida das moças da alta sociedade; em *Germinie Lacerteux*, o mundo das criadas; e em *Manette Salomon*, o dos artistas. O resultado foi desolador: aquela corrupção moral que os burgueses denunciaram na boêmia, é comum a todas as classes, de modo que a "questão da boêmia" se transforma em questão social, no sentido mais amplo da palavra. Também no sentido sociológico: porque, sendo aquela corrupção independente dos níveis da educação e de credos de qualquer espécie, tampouco depende dos indivíduos, que são meros bonecos das convenções e instintos; a corrupção é fruto de todos os ambientes sociais, diferindo só pelos pretextos morais e pelas expressões verbais. Daí resultaram as obrigações do romancista: basear suas obras numa experiência fidedigna, documentada; e apresentar essa documentação sociológica na linguagem do ambiente descrito e com os pormenores característicos do respectivo meio social. Tudo isso já estava desenvolvido ou em germe, em Flaubert; mas este só aplicara o processo a questões de ordem pessoal. "Madame Bovary, c'est moi", dizia Flaubert; mas Madame Bovary, como tipo, e o "bovarysmo", como doença social, são criações da crítica literária que tinha passado pelas lições de Taine e Zola. Os irmãos Goncourt parecem intermediários nessa evolução: depois do realista Flaubert, são eles os primeiros naturalistas.

---

74 Edmond de Goncourt, 1822-1896, e Jules de Goncourt, 1830-1870.
Charles Demailly (1860); *Soeur Philomène* (1861); *Renée Mauperin* (1864); *Germinie Lacerteux* (1865); *Manette Salomon* (1867); *Madame Gervaisais* (1869); *La fille Elisa* (de Edmond de Goncourt) (1877); *Les frères Zemganno* (de Edmond de Goncourt) (1879), – *L'art au XVIIIe siècle* (1859); *La femme au XVIIIe siècle* (1862); *Journal,* 22 vols., Paris, 1897/1859.
Edição da Academia Goncourt, 27 vols., Paris, 1926/1935.
P. Sabatier: *L'esthétique des Goncourt.* Paris, 1920.
E. Seillière: *Les Goncourt moraliste.* Paris, 1927.
M. Immergluck: *La question sociale dans l'ouvre des Goncourt.* Paris, 1931.
R. Ricatte: *La création romanesque chez les Goncourt.* Paris, 1953.
A. Billy: *Les frères Goncourt. La vie littéraire à Paris pendant la seconde moité du XIXe siècle.* Paris, 1954.
E. Caramaschi: *Realisme ei impressionisme dans l'ouvre des frères Goncourt.* Pisa, 1971.

Essa opinião sobre os irmãos Goncourt, como meros precursores, está hoje tão firmemente enraizada que ninguém, quase, já lhes lê os romances. É uma das mais graves injustiças literárias: não são, decerto, obras-primas permanentes, mas são romances de grande valor e do mais alto interesse. A crítica moderna já tem dito isso. Mas o sucesso do trabalho de reabilitação é duvidoso. Continuam mais lidos os brilhantes estudos dos irmãos Goncourt sobre a arte e a sociedade do Rococó, mas a maior glória literária dos Goncourts é seu *Journal*, vasta crônica social, literária e artística do Segundo Império, um dos grandes documentos da história da civilização francesa. A leitura do *Journal* não revela, nos autores, interesses de sociologia científica; antes são contemporâneos do Parnasse, estetas requintados, preocupadíssimos com sutilezas estilísticas e sintáticas. O moralismo dos Goncourts não é o moralismo político de Taine, nem o moralismo social de Zola, nem sequer o moralismo romântico e, ao mesmo tempo, anti-romântico de Flaubert; antes o moralismo sentimental do século XVIII, em que os Goncourts estavam em casa. Continuam a tradição novelística do abbé Prévost, de Laclos, de Restif de la Bretonne. Daí a sua "estética do feio", apresentando os vícios e as perversões, com todas as nuanças, num estilo complicado, altamente impressionista. O moralismo dos Goncourts é o de estetas que sentem a sua existência ameaçada pela decadência da sociedade; assim como os seus precursores do tempo do Rococó, esperam e temem uma catástrofe moral. O seu "rococoísmo" é o equivalente do "renascentismo" alemão nas suas últimas fases; ao mundo parisiense de antes de 1870 apresentam um modelo de civilização autêntica, complemento do seu naturalismo novelístico.

O romance dos Goncourts não teria, talvez, dado como último resultado o naturalismo de Zola, se não sobreviesse a sua preocupação; em 1870, a sociedade decadente do Segundo Império desmoronou. O pessimismo que já precedera à "année terrible" revelou-se como previsão "superestrutural". Uma geração inteira morreu em 1870 – Sainte-Beuve, Mérimée, Jules de Goncourt. Os sobreviventes desesperaram – Renan aconselhou não perturbar a agonia da França. Três soluções eram possíveis e foram encaradas: a reação política, preconizada por Renan na *Réforme intelectuelle et morale*; o abandono de todas as ilusões, voltando-se para

os fatos positivos, solução de Comte; e o radicalismo revolucionário – na política o da Commune, na literatura o de Rimbaud. Todas as três correntes encontram-se em Taine, que é algo como a figura central da literatura francesa da segunda metade do século XIX.

Taine[75] já é menos lido hoje em dia; daí a necessidade de repetir a afirmação de que é um escritor muito grande. A crítica censurou asperamente o seu estilo retórico, cheio de metáforas; e quase se esqueceu o poder de evocação nas caracterizações da pintura veneziana e holandesa, na explicação de Racine pelo ambiente do "grand siècle", na comparação das Ifigênias de Racine e Goethe. Talvez ainda maior do que essa "beleza de trechos seletos" seja, em Taine, a força construtiva: as obras historiográficas de Renan são coleções de quadros encantadores, acompanhados de reflexões espirituosas; Taine escreveu a epopéia da literatura inglesa, a epopéia da monarquia e da revolução francesas, e foi justamente esse poder de composição que prejudicou o pensador: porque Taine exigiu que as suas obras fossem aceitas como resultados rigorosamente científicos; e isso já não é possível admitir. A *Histoire de la littérature anglaise* é importante para o conhecimento de Taine; como obra científica, ressente-se de lacunas inexplicáveis de informação, além da deformação violenta de certos fatos e personagens para justificar um esquema preconcebido. Acontece o mesmo com a história da Revolução, cuja documentação parece abundante, mas

75 Hippolyte Taine, 1828-1893.
Essai sur les fables de La Fontaine (1853, 1861); *Voyage aux eaux des Pyrénées* (1855, 1858); *Essai sur Tite-Live* (1856); *Essais de critique et d'histoire* (1858); *Histoire de la littárature anglaise* (1864/1869); *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (1865); *Voyage en Italie* (1866); *Vie et opinions de Thomas Graidorge* (1868); *Del' Intelligence* (1870); *Les origines de la France contemporaine I: L'Ancien Régime* (1875); *Les origines etc. II*: *La Révolution* (1877/1884); *Philosophie de l'Art* (1882); *Les origines etc. III*: *Le régime moderne* (1890/1894).
P. Lacombe: *Taine historien et sociologue.* Paris, 1909.
V. Giraud: *Hippolyte Taine.* Paris, 1928.
A. Chevrillon: *Taine. Formation de sa pensée.* Paris, 1932.
M. Leroy: *Taine*. Paris, 1933.
K. de Schaepdryver: *Hippolyte Taine, essai sur l'unité de sa pensée.* Paris, 1938.

foi cuidadosamente selecionada para chegar a determinadas conclusões políticas; depois dos estudos de Aulard, Mathiez e Soboul, a obra ainda pode ser lida, mas já não consultada. Unamuno não estava longe da verdade quando chamou a Taine "falsificador genial".

Apenas, Taine não pode ser julgado como pesquisador, apesar de uma vida de pesquisas. Essa grande alma não era seca; não conseguia ser meticulosa, exata. O reino de Taine fica em alguma parte entre a ciência e a arte, lá onde Montesquieu acredita ser historiador e Zola acredita ser sociólogo. O positivismo de Taine está tão cheio de "arrière-pensées" artísticas como está cheio de "arrière-pensées" místicas o positivismo de Comte que dera o nome ao programa de abandonar as ilusões metafísicas para estudar só os fatos palpáveis. Taine tornou-se positivista assim como Flaubert se tornou anti-romântico; e as duas atitudes revelam mais do que uma analogia. *Les Origines de la France contemporaine* é um romance histórico, tão bem ou tão mal documentado como *Salammbô*, mas com o realismo pessimista de uma *Éducation sentimentale* dos franceses depois da derrota. Assim como Flaubert, Taine é pessimista, porque ambos não acreditam no resultado definitivo da educação; Flaubert acabou no pan-imbecilismo de *Bouvard et Pécuchet*; e Taine confessou a sua convicção mais íntima: "A proprement parler, l'homme est fou." Dois pessimistas: Flaubert, porque acredita na incurabilidade da natureza humana; Taine, porque acredita na incapacidade do homem de vencer o ambiente, que é o Destino. O romancista preferido de Taine não é Flaubert, e sim Balzac – tê-lo compreendido, contra os preconceitos de Sainte-Beuve, é um dos grandes méritos do crítico Taine. Balzac é, para Taine, mais do que o fundador do romance realista; é o fundador da sociologia. Balzac, como primeiro, compreendeu as relações sociais e descobriu o sangue que circula nos tecidos da sociedade: o dinheiro. E Taine deu um passo mais adiante: substituiu o determinismo econômico, que era a fé não confessada do seu tempo, pelo determinismo mesológico, que será, como naturalismo, a fé dos últimos decênios do século XIX.

A primeira conclusão refere-se à psicologia, agora subordinada ao estudo do ambiente social e das correspondentes reações no terreno psicofísico. O modelo da análise dessas reações e relações já estava em *Le Rouge et Le Noir*; e a descoberta de Stendhal é outro grande feito crítico

de Taine. Essa volta à psicologia materialista do século XVIII foi entendida, no século XIX, como altamente revolucionária, destrutiva – assim a censurou Bourget no *Disciple*; e esse equívoco é da maior importância para compreender a interpretação usual de Taine por volta de 1880: como um dos grandes ideólogos do radicalismo. Mas não era tanto assim. Taine, isso é verdade, continuou uma revolução; mas, sendo profundamente hostil ao "romantismo social" e a todo romantismo, continuou uma outra revolução, anterior, a pré-romântica. Taine, como crítico, é o continuador de Herder, ao qual chegou através de Madame de Staël. Assim como Herder, Taine não fala de psicologia individual – já o Shakespeare de Herder é "o tipo da dramaturgia germânica" – e sim de psicologia coletiva. Taine é o contemporâneo de Burckhardt e Gobineau. Em todas as suas caracterizações de almas coletivas, de nações e épocas, através das expressões artísticas, revela-se Taine como representante francês do "renascentismo", para cuja bibliografia contribuiu com duas obras capitais, a *Voyage en Italie* e a *Philosophie de l'Art*. Mas não são menos "renascentistas" as suas evocações da civilização grega, da arte holandesa, até – apesar da antipatia íntima – a do "Grand Siècle": são modelos de civilizações completas, apresentadas a uma época de civilização fragmentária, de decadência. Aliás, já Stendhal considerava como decadente a França, quando fugiu para a Itália, país da arte viva e das paixões mais fortes. E outro grande renascentista ocidental, Matthew Arnold, não foi menos pessimista quanto à situação da civilização inglesa. Arnold, como anglo-saxão, acreditava no poder da educação. Taine, embora antijacobino, continuou a acreditar em revoluções. Em Stendhal, mais uma vez, encontrou a fórmula: a "energia". Taine chegou à pretensão de ressuscitar as energias nacionais, anestesiadas pela desilusão anti-romântica. Nesta sua última fase, Taine já era anti-revolucionário, quer dizer, hostil à revolução jacobina, mas favorável à contra-revolução. Intervirá a influência do "Burckhardt francês", Fustel de Coulanges[76], re-

---

76 Numa-Denis Fustel de Coulanges, 1830-1889.
La cité antique (1864); *Histoire des institutions politiques de l'ancienne France* (1875/1892.)
J. Tourneur-Aumont: *Fustel de Coulanges.* Paris, 1931.

velando a influência da religião sobre a "Cidade" antiga. E o naturalismo mesológico de Taine, que parecera tão subversivo, prestar-se-á para fundamento do nacionalismo pseudocatólico, racial e geográfico de Barrès.

Numa interpretação da literatura moderna[77], Taine é apresentado como continuador legítimo de Lessing, Herder e Madame de Staël, como o *spiritus rector*, dessa literatura moderna; teria feito para o futuro o que Sainte-Beuve fizera com respeito ao passado. A apreciação está certa enquanto se dá conta da natureza das idéias de Taine: não são criações de ficção, nem conceitos científicos, mas símbolos de um reino intermediário entre arte e ciência, o da crítica literária. São "idéias literárias", capazes de interpretações diferentes, todas "justas" e todas "erradas", porque naquele reino não vigora o axioma do terceiro excluído. Pelos princípios do início do século XX, Taine aparecia principalmente como ideólogo da contra-revolução nacionalista. Aos seus contemporâneos, duas outras interpretações pareciam mais evidentes: aos escritores, a interpretação positivista que levou ao naturalismo de Zola; aos pensadores filosóficos e políticos, a interpretação materialista que enquadrou Taine no movimento do novo radicalismo europeu.

O jovem Zola[78] viu as idéias de Taine através da fisiologia pessimista de Claude Bernard[79], que lhe forneceu um fio de orientação psicológica no caos das relações sociais, perturbadas pela corrupção do Segundo Império e pela derrota. Quer dizer, a influência de Bernard sobre Zola, por maior que fosse, não foi decisiva. A diferença fundamental entre os Goncourts e Zola provém da influência de Taine. Sob essa influência, o jovem romancista modificou os seus projetos de um grande romance flaubertiano que devia passar-se no sul da França; *La Conquête de Plassans*, revelando analogias bastante grandes com *Mada-*

---

77 P. Colum: *From These Roots. The Ideas That Have Made Modern Literature.* 2.ª ed. New York, 1944.

78 Cf. nota 120.

79 Claude Bernard, 1813-1878.
Introduction à l'étude de la médecine experimentale (1865).
J. L. Faure: *Claude Bernard.* Paris, 1925.

me Bovary, é um fragmento conservado do projeto original[80]. Depois, Zola abandonou a psicopatologia pseudo-romântica de *Thérèse Raquin*, a mais "claude-bernardiana" das suas obras. Afastou-se até de Flaubert, voltando-se para Balzac, que Taine lhe revelara, retomando o fio da *Comédie Humaine*, projetando a "histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire", antecipação novelística das *Origines de la France Contemporaine*. A intenção não era revolucionária; a revelação duma decadência não pode ser revolucionária. Até em 1877, quando das críticas hostis da imprensa republicana contra *L'Assommoir*, Zola não quis ser chamado "écrivain démocratique et quelque peu socialiste", negando qualquer intuito político da sua obra que seria puramente objetiva. O Zola de 1871 e 1877 ainda não é o da *affaire* Dreyfus e dos *Quatre Évangiles*. Mas intuito é uma coisa e interpretação é outra. Na França, a obra de Zola repercutiu principalmente pela forte impressão das cenas eróticas sobre as massas dos leitores; Zola parecia um revolucionário escandaloso; e os protestos dos republicanos de 1877 só pretenderam defender "l'honneur des classes ouvrières" contra o caluniador dos costumes populares. E fora da França, em ambientes literários mais atrasados, Zola foi fatalmente interpretado como radical, assim como Taine.

Um dos fatos característicos da época de 1870 é certo enfraquecimento da grande burguesia nos países ocidentais, ou antes a transição para uma fase mais democrática da evolução capitalista. É a época na qual a figura do socialista elegante Lassalle empolga o mundo, o anglicano ortodoxo Gladstone se converte à democracia, e Gambetta aparece como última encarnação do demagogo jacobino. Constituiu-se uma espécie de *Intelligentzia* européia. "Tudo o que agora tem valor na Europa milita sob a bandeira da liberdade e do progresso", declarou Georg Brandes aos seus ouvintes, em Copenhague; e, em breve, esse docente-livre dinamarquês será um porta-voz da Europa radical. A mudança da atmosfera é realmente radical. Há pouco, o representante daquela "liberdade e progresso", na Itália, fora o romântico Mazzini.

80 U. Tolomei: "Tutto Zola". (In: *Letteratura*, II/4, 1939.)

Agora é o pós-hegeliano Francesco De Sanctis[81], cujo evolucionismo discutível, estabelecendo analogias entre a "storia letteraria" e a "storia civile", não o impediu de tornar-se o intérprete extraordinário de Dante, Maquiavel, Manzoni e Leopardi, o intérprete mais genial de obras literárias no século XIX; o seu radicalismo dera-lhe a liberdade de uma crítica conforme princípios puramente estéticos sem perder de vista as relações da arte com a vida. Assim escreveu a *Storia della letteratura italiana* como uma espécie de "Origines de l'Italie contemporaine". A doutrina estética, hegeliana, de De Sanctis, atacada por Carducci e os positivistas, foi logo esquecida, para ressuscitar só muito mais tarde, graças aos esforços de Croce; mas as atividades de De Sanctis na vida universitária e à frente do Ministério da Educação da Itália contribuíram para transformar o anticlericalismo oficializado do novo reino naquele clima de liberdade espiritual que fez da Itália de 1900 um paraíso da *Intelligentzia* européia. Esse novo radicalismo celebrou triunfos notáveis na Inglaterra vitoriana. Enquanto Leslie Stephen se mantinha na atitude reservada da *Hours in a Library*, desceu Huxley[82] para a arena, transformando o darwinismo em grande máquina de guerra contra os teólogos, revelando-se como tribuno mais eloqüente – com exceção de Brandes – do novo radicalismo. Os "positivistas" e agnósticos ingleses

81 Francesco de Sanctis, 1817-1883.
Saggi critici (1866); *Saggio sul Petrarca* (1869); *Storia della letteratura italiana* (1870/1871); *Nuovi saggi critici* (1872); *Studio sul Leopardi* (publ. 1885); *La letteratura italiana del secolo XIX* (publ. 1897).
Edição da *Storia* por B. Croce, 2 vols., Bari, 1913; edição dos *Saggi* por L. Russo, 3 vols., Bari, 1952/1954.
B. Croce: *Gli scritti di Francesco De Sanctis e la loro varia fortuna.* Bari, 1917.
L. Russo: *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana.* Venezia, 1928.
E. Cione: *Francesco De Sanctis, il Romanticismo e il Risorgimento.* Roma, 1932.
E. Cione: *L'Estetica di Francesco De Sanctis.* Firenze, 1935.
L. A. Breglio: *Life and Criticism of Francesco De Sanctis.* New York, 1940.

82 Thomas Henry Huxley, 1825-1895.
Man's Place in Nature (1863); *Lay Sermons* (1870); *Collected Essays* (1894).
H. Peterson: *Huxley, Prophet of Science.* New York, 1932.

não conheciam os embaraços filosóficos da formação hegeliana de De Sanctis. Buckle[83], o "Taine inglês", ignora os "preconceitos metafísicos", escrevendo história sem e contra a "filosofia" desprezada. Lecky[84], pesquisador das superstições anticientíficas e dos conflitos entre a teologia e o progresso, é – com exceção dos seus trabalhos sobre história irlandesa – menos historiador do que um grande jornalista do progressismo racionalista. Enfim, Spencer[85], sistematizando os resultados da ciência e antropologia conforme um esquema evolucionista, deu ao positivismo de Comte e Mill uma feição radical; o darwinismo, que tinha servido de apoio ao capitalismo implacável dos "hard times", vira em Spencer a base duma doutrina de liberalismo principalmente individualista, que chega, em *The Man versus the State*, às fronteiras do anarquismo; é o pólo oposto à doutrina política de Hegel, revelando por que esse neo-radicalismo era incapaz de aliar-se ao marxismo. Todos esses ingleses são escritores notáveis, sobretudo Huxley. Em todos eles vive algo da eloqüência clara e elegante, sem ênfase, dos ensaístas ingleses do século XVIII. Por meio de inúmeras traduções, essa prosa anti-romântica conquistou a Europa, decidindo em toda a parte a vitória do radicalismo, até na Rússia de Tchernichevski; menos, porém, na Alemanha, então fechada no seu prussianismo suficiente e provincianismo melancólico, sonhando de Renascença. Com o desaparecimento da repercussão de Hegel, a Alemanha perdeu, em favor do radicalismo, as suas esferas de influência cultural fora das fronteiras políticas. Perdeu a influência na Holanda, país de Multatuli, onde agora Allan Pierson, pastor apostasia-

83 Henry Thomas Buckle, 1821-1862.
History of the Civilisation in England (1857/1861).
J. M. Robertson: *Buckle and His Critics.* London, 1895.

84 William Edward Hartpole Lecky, 1838-1903.
History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe (1865); *A History of England in the Eigtheenth Century* (1878/1890).

85 Herbert Spencer, 1820-1903.
First Principles (1862); *Principles of Biology* (1864/1867); *Principles of Psychology* (1870/1872); *Principles of Sociology* (1876/1896); *Principles of Ethics* (1879/1892); *The Man versus the State* (1884.)
H. Elliot: *Herbert Spencer.* London, 1917.

do, podia defender as idéias de Renan, e Busken Huet[86] podia realizar uma verdadeira revolução intelectual: distinguir entre valores morais e valores estéticos na literatura, distinguir entre valor permanente e valor histórico; condenar, do primeiro ponto de vista, os romances de Wolff e Deken, e, do segundo, metade dos "clássicos" holandeses, sobretudo Cats; rejeitar a literatura retórica e patriótica dos Tollens e Van Lennep; salientar, como bom "renascentista" e poeta parnasiano nas suas horas livres, a harmonia da civilização holandesa do século XVII, e procurar uma nova idade áurea das letras por meio do radicalismo renovador. E, com efeito, o "movimento de 1880", a maior revolução na história da literatura holandesa, já bateu às portas.

Sobretudo, a civilização alemã perdeu a sua influência nos países nórdicos. Os dinamarqueses Baggesen e Oehlenschlaeger escreveram parte das suas obras em alemão, ou traduziram as suas próprias obras para a língua falada em Schleswig, província alemã da Dinamarca. Os problemas discutidos pelos Heiberg, Goldschmidt, Kierkegaard, Paludan-Mueller, eram problemas da civilização alemã. Até na Suécia, mais afastada, o pós-romantismo alemão continuou a dominar. "Alemão" é o fino-sueco Runeberg[87], o poeta mais popular da língua sueca, cantor da paisagem finlandesa e da vida dos suecos neste país então sob dominação russa. *Fänrik Staals Sägner* (*As Histórias dos Alferes Staal*), epopéia da guerra desesperada dos fino-suecos contra os russos em 1809, tornou-se o poema nacional da Suécia. São baladas à maneira de Uhland; e será difícil dizer se elevam o sentimento pa-

---

86 Conrad Busken Huet, 1826-1886.
Brieven over de Bijbel (1857); *Litterairische Fantasiën* (1874/1880); *Potgieter* (1877); *George Sand* (1877); *Het land van Rubens* (1879); *Het land van Rembrandt* (1884).
J. B. Meerkerk: *Conrad Busken Huet.* Haarlem, 1911.
G. Colmjon: *Conrad Busken Huet, een groot Nederlander.* Haag, 1944.
C. G. N. De Nooys: *Conrad Busken Huet.* Haag, 1949.

87 Johan Ludwig Runeberg, 1804-1877.
Dikter (1830/1843); *Fänrik Staals Sägner* (1848/1860); *Kungarne pá Salamis* (1863).
I. A. Heikel: *Johan Ludwig Runeberg.* 2 vols. Stockholm, 1926.
W. Soederhjelm: *Johan Ludwig Runeberg.* 2ª ed. 2 vols. Stockholm, 1929.
R. Hedvall: *Runeberg och hans diktning.* Stockholm, 1931.

triótico ou corrompem o gosto poético da mocidade escolar. Contribuem para os mesmos fins os contos populares, popularíssimos, de outro, fino-sueco, Topelius[88], contos históricos, contos humorísticos e contos de fadas, produtos de um pós-romantismo despretensioso em que se formará a arte de Selma Lagerlöf. Do espírito do pós-romantismo alemão ainda nasceu a famosa novela *Phantasterne*, do dinamarquês Hans Egede Schack[89], que se enquadra na literatura "provinciana" alemã, entre Raabe e Storm. Enfim, ao "ciclo alemão" ainda pertencem os primeiros contos rústicos de Björnson[90], "Synnoeve Solbakken", "Arne", "En glad gut" ("Um Bom Rapaz"). São contos à maneira de Auerbach, mas mais ingênuos, com toda a frescura do ambiente rústico norueguês, terra incógnita até então. É algo como um novo "escandinavismo", diferente do escandinavismo dos pré-românticos pelo realismo da atitude; descobertas de novas regiões geográficas para a literatura ligam-se sempre a uma atitude pré-romântica; e a arte de Björnson e dos seus contemporâneos terá realmente, na Europa, os efeitos de um novo pré-romantismo. Mas Björnson já é um radical fervoroso, entusiasmado pelo progresso.

O idílio alemão-escandinavo sofreu o primeiro golpe em 1848, quando os liberais alemães tentaram demonstrar a sua vocação nacionalista pelo ataque à província dinamarquesa de Schleswig. Em 1864, a Prússia conseguiu conquistar a província, arrancando deste modo à Dinamarca metade do seu território. Desde então, a Dinamarca virou francamente germanófoba, acompanhada neste sentimento pelos intelectuais noruegueses e suecos; e a influência literária e filosófica dos alemães, ainda defendida por certo tempo pelos círculos conservadores, cedeu o lugar ao liberalismo e radicalismo de origens inglesa e francesa. O porta-voz dessa mudança era o crítico Brandes.

---

88 Zakris Topelius, 1818-1898.
Ljunblommer (1845/1854); *Faltskärns Berättelser* (1859/1867).
V. Vasenius: *Zakris Topelius.* 6 vols. Stockholm, 1921/1930.

89 Hans Egede Schack, 1820-1859.
Phantasterne (1857).
V. Vedel: *Litteratur og Kritik.* Vol. II. Kjoebenhavn, 1890.

90 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 10.

Em circunstâncias normais, a sua atuação ter-se-ia limitado ao Norte da Europa. Aconteceu, porém, que pelo mesmo tempo as literaturas escandinavas, até então provincianas, conquistaram de repente inesperada importância européia; e Brandes tornou-se o profeta do naturalismo, crítico de repercussão universal.

Georg Brandes[91] pertenceu à burguesia judia de Copenhague; sempre revelou os traços característicos da sua origem, grande talento de análise lógica, um *esprit* quase francês, e o liberalismo de autodefesa de uma minoria ameaçada. Como crítico psicológico suporta a comparação com Sainte-Beuve; a revelação do espírito mórbido no poeta aparentemente clássico Tegnér é magistral. Como liberal, adotou as doutrinas de Mill, Buckle, Renan, Taine, tomando atitude acentuadamente anticristã. O seu ideal literário era o "naturalismo" – conceito em que confundiu Balzac, Flaubert e Zola, enfim tudo o que tratava de assuntos modernos e se prestava para interpretações no sentido do radicalismo, de modo que Björnson, Ibsen, Tolstoi e Dostoievski também lhe pareciam "naturalistas". Deste ponto de vista fez o processo ao "aladinismo" romântico e irresponsável dos dinamarqueses, ao seu ver o culpado da derrota de 1864; com a mesma severidade julgou Kierkegaard, ao passo que deu nova interpretação luminosa e entusiasmada de Holberg, herói da "ilustração" na Dinamarca. Observando que os seus patrícios, formados no espírito estreito de uma província alemã, pouco conheciam os grandes nomes estrangeiros que citou em seu apoio, Brandes resolveu esboçar um panorama da lite-

91 Georg Brandes, 1842-1927.
Aesthetiske Studier (1868); *Kritiker og Portraiter* (1870); *Den franske Aesthetik* (1870); *Hovedstroemninger i det 19 Aarhundredes Litteratur* (1877/1898); *Esaias Tegnér* (1876); *Danske Digtere* (1877); *Benjamin Disraeli* (1878); *Sören Kierkegard* (1879); *Ferdinand Lassalle* (1881); *Mennesker og Vaerker* (1883); *Ludwig Holberg* (1884); *Essays* (1889); *Det moderne Gjennembruds Maend* (1891); *Heine* (1897); *Henrik Ibsen* (1898); *Voltaire* (1916/1917), etc. etc.
A. Ipsen: *Georg Brandes.* 3 vols. Kjoebenhavn, 1902/1903.
P. Rubow: *Georg Brandes og hans laerare.* Kjoebenhavn, 1927.
P. Rubow: *Georg Brandes og den kritiske tradition*. Kjoebenhavn, 1931.
P. Rubow: *Georg Brandes' briller.* Kjoebenhavn, 1932.

ratura européia moderna, espécie de "Origines de l'Europe littéraire contemporaine". Esses *Hovedstroemninger – Tendências Principais na Literatura do Século XIX* – não podem ser consideradas como obra de historiografia exata; são antes um romance histórico bem documentado, libelo contra todo e qualquer romantismo, que teria sido, conforme Brandes, mera mistura de sonhos mórbidos e reação política. Essa obra de Brandes, encontrando-se com uma forte corrente européia, foi traduzida para todas as línguas e teve repercussão enorme, tanto maior que o crítico, em apoio da sua tese "modernista", era capaz de citar alguns nomes de poetas escandinavos tão grandes que a propaganda de Brandes não encontrou dificuldades em conquistar-lhes a celebridade universal: Jacobsen, Björnson, Hamsun, Strindberg, e, em primeira linha, Ibsen. À vitória européia de Ibsen, dramaturgo provinciano de um país então quase fora da Europa, o nome de Brandes está indissoluvelmente ligado.

Brandes conservou-se sempre fiel ao liberalismo radical. A última das suas grandes obras biográficas é uma reabilitação de Voltaire. Repara-se nas últimas obras do crítico certa amargura, como de um solitário decepcionado pelo rumo que as coisas do mundo tomaram; e está em relação com isso a única oscilação ideológica na vida de Brandes: por volta de 1890, pareceu por um momento abandonar a bandeira do radicalismo, proclamando-se nietzschiano – Nietzsche também é, aliás, uma revelação de Brandes ao mundo. Mas Brandes, na realidade, não tinha abandonado os seus; os seus discípulos dinamarqueses foram que abandonaram a ele.

O "naturalismo" dinamarquês, entre 1870 e 1890, é um movimento singular; desenfreou paixões literárias, políticas e pessoais tão fortes que até hoje não foi possível escrever uma história imparcial daqueles acontecimentos, existindo só grandes panfletos pró ou contra[92]. Mas assim como a pequena Dinamarca já serviu de limitado campo de

---

92 J. Jörgensen: *Essays.* Kjoebenhavn, 1906.
G. Brandes: *Danmark,* 3 vols. Kjoebenhavn, 1919.
J. Bomholt: *Dansk Digtning fra den industrielle Revolution til vore Dage.* Kjoebenhavn, 1930.

observação para estudos do "Biedermeier" literário na Europa, assim a evolução do naturalismo naquele pequeno país tem valor de exemplo.

Quando Brandes apareceu, a geração nova apoiou-o, com entusiasmo, contra a resistência dura dos conservadores literários e políticos. Em 1871, quando começou a dar, na Universidade de Copenhague, as aulas que constituem a base dos *Hovedstroemninger*, a vitória estava obtida. Em 1877, as humilhações que sofrera por parte dos conservadores fizeram-no preferir o exílio voluntário na Alemanha. Mas quando voltou, em 1883, para a Dinamarca, já famoso como figura européia, viu-se abandonado por quase todos os seus discípulos dinamarqueses. Conservou-se-lhe sempre fiel só seu irmão Edvard Brandes[93], dramaturgo hábil, tratando problemas ibsenianos, mas antes no espírito da comédia francesa de Dumas Filho; *Et Besög* (*Uma Visita*) é mesmo uma peça muito boa. Edvard Brandes fez escândalo com romances nos quais recomendou o amor livre; e toda a sua vida estava repleta de polêmicas amargas. Era um excelente crítico de teatro e grande jornalista. Em 1884, fundou *Politiken*, o grande jornal da democracia dinamarquesa, que venceu politicamente no momento em que o correspondente movimento literário acabou. Entre todos os brandesianos dinamarqueses, só Schandorph[94] cumpriu as duas exigências do mestre: era naturalista e livre-pensador. Atacou, em *Uden Midtpunkt* (*Sem Centro*) o esteticismo pálido dos últimos românticos; descreveu, em *Smaafolk* (*Gente Desprezada*), no estilo de Zola e com emoção, a vida miserável das criadas; denunciou, em *Frigjort,* as seitas protestantes, tão poderosas na Dinamarca. Contudo, Schandorph mal pode ser citado como naturalista. Era um filólogo de grande erudição e maior curiosidade versado em Rabelais e Gozzi; na descrição de "casos" modernos gostava da oportunidade de empregar expressões fortes, pitorescas, arcaicas. Era um humorista notável, às vezes grosseiro, o que então parecia naturalista.

---

93 Edvard Brandes, 1857-1931.
Et Besög (1889); *Det unge Blot* (1891), etc.

94 Sophus Schandorph, 1836-1901.
Uden Midtpunkt (1878); *Smaafolk* (1880); *Thomas Fri's Historie* (1881); *Brigittes Skaebne* (1888); *Frigjort* (1896), etc.
N. Kjaer: "Sophus Schandorph". (In: *Borger of Billeder.* Oslo, 1898.)

Dos naturalistas autênticos distinguiu-se pelo otimismo cor-de-rosa, às vezes frívolo.

"Naturalismo" tinha outro sentido para Drachmann[95], o poeta lírico do movimento: pretexto para libertar todos os instintos, nem sempre bons, da sua vitalidade e do seu temperamento, sem os freios da convenção religiosa ou burguesa. Era um romântico rebelde, um pequeno-burguês com o gesto de Byron e o "helenismo" de Heine, inteiramente despreocupado com o próximo que costumava sacrificar ao seu "Eu" exigente. Os temas da sua poesia são tão variados como esse egocentrismo despótico o permite: a mulher, em primeira linha; depois, o vinho; depois, um gosto irresistível de caminhar, de vagabundear, a paisagem dinamarquesa, os bosques, as dunas da praia, o mar – e tudo isso refletido em gritos de alegria, rebeldia, ternura e lamento, sem outra disciplina do que certa estreiteza do horizonte intelectual. Mas Drachmann era um grande músico da língua, o maior nessa língua musical que é a dinamarquesa. Invadiu todos os gêneros, romance, drama, mas ficou sempre lírico, o mais abundante da sua literatura e, nesse sentido, o poeta mais rico das literaturas nórdicas. O que lhe faltava por completo é o conteúdo intelectual. O seu romantismo é, conforme as definições francesas, expansão do "eu"; Drachmann devia apostasiar do movimento de Brandes, não para aderir a outro grupo, mas só para ficar Holger Drachmann. O comentário prosaico da sua obra não são os seus próprios romances, mas os de Erik Skram[96], propagandista do amor livre, que deve porém sua per-

---

95 Holger Drachmann, 1846-1908.
Med Kul og Kridt (1872); *Digte* (1872); *Dämpede Melodier* (1875); *I Storm og Stille* (1875); *Ungt Blod* (1876); *Tannhaeuser* (1877); *Sangen ved Havet* (1877); *Ranker og Roser* (1879); *Oesten for Sol* (1880); *Puppe og Sommerfugl* (1882); *Strandby Folk* (1883); *Fjeldsange og Aeventyr* (1885); *Kunstnere* (1888); *Sangenes Bog* (1889); *Forskrevet* (1890); *Voelund Smed* (1894); *Gurre* (1899), etc.
V. Vedel: *Holger Drachmann.* Kjoebenhavn, 1909.
P. Rubow: *Holger Drachmann's Ungdom.* Kjoebenhavn, 1940.
P. Rubow: *Holger Drachmann, 1878-1887.* Kjoebenhavn, 1945.
P. Rubow: *Holger Drachmann, Sidste Aar.* Kjoebenhavn, 1950.

96 Erik Skram, 1847-1923.
Gertrude Coldbjörnsen (1879); *Agnes Vittrup* (1897); *Hellen Vige* (1898).
G. Brandes: "Erik Skram". (In: *Skandinavische Persönlichkeiten. Gesammelte Schriften,* vol. IV. Muenchen, 1903.)

manência nas letras dinamarquesas ao fino romance psicológico *Gertrude Coldbjörnsen*, situado entre *Phantasterne,* de Hans Egede Schack, e as novelas de Jens Peter Jacobsen.

Jens Peter Jacobsen[97] foi chamado o "Ariel do naturalismo dinamarquês". Na verdade, é uma figura angélica, uma das mais finas do fim do século XIX, e a sua presença entre os radicais positivistas de Brandes e os naturalistas à maneira de Zola parece um erro da história. Jacobsen escreveu uns poucos contos, muito delicados, e um romance psicológico, *Niels Lhyne*, no mais intenso lirismo; um romance histórico, *Fru Marie Grubbe*, que se compõe de uma série de quadros impressionistas; e algumas poesias em verso livre. Em tudo parece pertencer ao simbolismo para o qual o destinava a delicadeza do seu corpo, minado pela tuberculose, e do seu espírito lírico. Mas Jacobsen ignorava, como a Dinamarca do seu tempo, o simbolismo; aderiu de todo o coração aos irmãos Brandes, que, ao seu lado, parecem plebeus. Não apostasiou do movimento brandesiano, pois morreu antes da dissolução dele; e, apesar de tudo o que se tem dito, não é provável que, se tivesse vivido por mais tempo, tivesse apostasiado mais tarde. Ficou e sempre ficaria impedido de professar uma fé mais positiva, fosse mesmo a fé vaga do neo-romantismo, porque era um espírito irônico, descendente de um romantismo raro, destrutivo sem eloqüência, tão sem eloqüência que parece o mais anti-romântico dos românticos.

Os biógrafos afirmam que Jacobsen perdeu cedo a fé; talvez nunca a tivesse tido. Estudou botânica; tornou-se o primeiro darwinista na Dinamarca, abraçando o radicalismo anti-religioso do seu amigo Georg Brandes. A sua obra principal, o romance *Niels Lhyne*, foi chamado "bíblia do ateísmo"; e, com efeito, o ateísmo é o único ponto firme em que se apóia Niels Lhyne, homem de natureza aristocrática, ligeiramente decadente, abúlico, incapaz de exercer uma profissão séria, caminhando por

---

97 Jens Peter Jacobsen, 1847-1885.
Mogens (1872); *Fru Marie Grubbe* (1876); *Niels Lhyne* (1880); *Mogens og andre Noveller* (1882); *Digte* (1886).
J. Jacobie: *Jens Peter Jacobsen.* Kjoebenhavn, 1911.
H. Bethge: *Jens Peter Jacobsen.* Berlin, 1920.
G. Lukacs: *Theorie des Romans.* Berlin, 1920.

mil aventuras e desilusões eróticas, até a morte na guerra de 1864, morte de ateísta impenitente, mas com o lirismo de um santo. *Niels Lhyne* é mais uma novela que um romance; uma série de quadros impressionistas lembrando a arte de Degas, que foi mal compreendida então, como se fosse *pendant* da literatura naturalista. Quanto à técnica pictórica, a arte dos impressionistas franceses parece-nos, hoje, estar mais perto do simbolismo; e com a arte verbal de Jacobsen acontece o mesmo: é mesmo "arte verbal", o estilo mais elaborado, mais fino que se escreveu, no fim do século XIX, em qualquer língua. Às vezes, sobretudo nas pequenas novelas, a arte de Jacobsen aproxima-se de virtuosidades gongoristas. Mas o espírito da pintura dos impressionistas franceses é bem o naturalista: atomização das impressões subjetivas e objetivação delas sob a pressão de uma força extrasubjetiva e puramente material: a luz, entendida como fenômeno da física. Nas descrições de Jacobsen, a luz também desempenha grande papel, dependendo das modificações da iluminação a própria "alma das coisas". À capacidade de observação do cientista especializado, Jacobsen juntou a sensibilidade aguda do doente, vendo o que ninguém viu antes. O fundo do seu lirismo é tão triste como a fisiologia experimental de Zola; e sendo Jacobsen um grande artista da palavra, empregou a sua arte para objetivar em palavras a filosofia fatalista do naturalismo ateu. Não era romancista nato. Era artista dos valores plásticos. O seu romance histórico *Fru Marie Grubbe* é, por meio do artifício verbal de uma imitação perfeita da linguagem arcaica, uma reconstituição admirável da Dinamarca do fim do século XVII; mais uma vez, são quadros impressionistas que acompanhavam o caminho da vida, para baixo, de uma mulher aristocrática, vítima dos seus instintos. O fim é uma profissão de fé fatalista. Jacobsen não se entregou ao romantismo, apesar das muitas despedidas líricas das quais se compõe a sua obra; até a comovente despedida no fim da sua última novela "Fru Foenss", que foi a despedida definitiva do poeta.

Jacobsen deixou poesias em verso livre; não cultivou muito o gênero, porque Brandes e ele mesmo achavam que o tempo da poesia lírica já acabara. Contudo, naquelas poesias, Jacobsen revela-se como precursor do simbolismo. É ele, com exceção de Kiekergaard, o escritor dinamarquês que exerceu a maior influência no estrangeiro, não sobre os naturalistas e em função do seu ateísmo, mas sobre os simbolistas, e isso em função da angústia secreta

que treme na "morte difícil" de Niels Lhyne e na resignação fatalista de Marie Grubbe. Só os simbolistas chegaram a apreciar os "états d'âme" desse Hamlet moderno, príncipe da literatura da Dinamarca. Só um Rilke chegará a compreender o fundo metafísico da abulia do ateu Niels Lhyne. O fato de Jacobsen ter exercido profunda impressão sobre Rilke – basta mencionar *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* — não é prova do seu simbolismo nem do seu misticismo. Revela apenas a independência da sua arte de qualquer modificação do gosto literário; e revela a possibilidade de uma angústia quase kierkegaardiana se ter escondido no fundo do chamado naturalismo dinamarquês.

Essa angustia tomou forma plenamente naturalista no escritor mais poderoso da literatura dinamarquesa inteira, em Pontoppidan[98]. A crítica hesita em chamar "literatura" ao conjunto imponente das suas obras; tanto parece expressão espontânea do sol da Jutlândia, do espírito dos camponeses pobres e tenazes daquela terra. Com efeito, Pontoppidan é de origem popular. Vem da "literatura dos mestres-escolas", dos vigários e professores primários jutlandeses, que observavam de perto a sua gente e notaram as suas observações com realismo despretensioso. Pontoppidan é da mesma família. Apenas, os seus primeiros contos, já qualificados de "naturalistas", são mais amargos. Aqueles escritores populares, embora sem muita formação literária, guardaram fielmente os restos do romantismo, decaído para a subliteratura; Pontoppidan anti-romântico decidido; a sua natureza de camponês sóbrio reage contra o lirismo idílico; não acredita em enfeites artificiais desta vida dura; é hostil a todos que pretendem falsificar a realidade, sobretudo aos sectários que prometem o Céu aos pobres sob a condição de suportarem sem resistência a opressão dos ricos e poderosos. Contra a mais importante dessas seitas, os grundtvigianos, lançou Pontop-

98 Henrik Pontoppidan, 1857-1943.
Sandige Menighed (1883); *Fra Hytterne* (1887); *Folkelivsskildringer* (1888/1890); *Skyer* (1889); *Det forjaettede Land* (1891/1895); *Den gamle Adam* (1894); *Lykke Per* (1898/1904; edição definitiva, 1907); *De Doedes Rige* (1912/1915); *Mands Himmerig* (1927).
V. Andersen: *Henrik Pontoppidan.* Kjoebenhavn, 1917.
E. Thomsen: *Henrik Pontoppidan.* Kjoebenhavn, 1931.
C. M. Woel: *Henrik Pontoppidan.* 2 vols. Kjoebenhavn, 1945.

pidan a sua primeira grande obra, *Det forjaettede Land (Terra de Promissão),* composta de três romances reunidos em ciclo: *Mued, Det forjaettede Land* e *Dommens Dag* (*Juízo Final*). É um grande panorama da vida nos campos da Dinamarca por volta de 1880, da luta dos agitadores socialistas contra as classes conservadores que gozavam do apoio dos grundtvigianos. Aqueles mestre-escolas eram luteranos ortodoxos. Pontoppidan é anticristão resoluto, a sua filosofia é a dos radicais; e brandesiano também é o seu anti-romantismo: "Sempre estávamos sonhando, e nunca realizamos nada." A tendência é, como em escritos contemporâneos de Brandes, dirigida contra o mito nacional do "Alladin" ao qual a sorte dá tudo de presente.

Afastando-se de Brandes, Pontoppidan conservou-se fiel ao seu romantismo: mas a sinceridade incorruptível do camponês tinha reconhecido a parte de ilusionismo nas promessas dos radicais; e, para ele, pouco importava se o "forjaettede Land", a "terra da promissão", era prometido pelos sectários cristãos ou pelos jornalistas radicais. Entende-se assim a tendência da sua obra máxima, *Lykke Per,* ciclo de oito romances breves em torno de Per Sidonius, um Alladin às avessas, derrotado pelo ambiente. A descrição desse ambiente é uma das grandes sátiras da literatura universal, sátira de um homem acima dos partidos, igualmente indignado contra os conservadores cristãos e contra os demagogos radicais, em cuja agitação descobre as manobras da burguesia de Copenhague para mobilizar a propriedade rural. Em *Den gamle Adam* (*O Velho Adão*) já tinha denunciado a propaganda do amor livre como novo romantismo; e Lykke Per, o novo Adam Homo, acaba na resignação fatalista; para ele e o seu criador não existia o conforto espiritual do cristianismo. Digna de nota é a composição de *Lykke Per*: a forma cíclica, a de Zola e vários outros naturalistas, convinha tanto aos desígnios de Pontoppidan que a empregou, mais uma vez, na terceira das suas grandes obras, *De Doedes Riges* (*O Reino de Morte*), composição de cinco romances que apresentam, através das vidas de dois tipos representativos, o pensativo Forben e o sonhador Jytte, o romantismo de anteontem e o anti-romantismo de ontem – e parece a Pontoppidan que ambos tenham falido. A "terra de promissão" tornou-se "reino dos mortos".

Pontopidan recebeu em 1917 o prêmio Nobel; nem essa publicidade lhe granjeou a atenção universal que merecera. Talvez fosse responsável por isso seu niilismo desconsolado. Os estrangeiros só chegaram a apreciar as finas

descrições de paisagens nos seus contos. Ao mundo lá fora, Pontoppidan parecia regionalista. Na própria Dinamarca, só a literatura regionalista dos camponeses da Jutlândia o acompanhou. Skjoldborg[99], cujos romances constituem o documento valioso da penetração do socialismo entre as populações agrárias do norte da Europa; e Söiberg[100], cuja trilogia *De Levendes Land* (*O país dos vivos*) pretende desmentir o "país dos mortos" de Pontoppidan, opondo ao falso cristianismo dos ricos o verdadeiro cristianismo dos pobres.

As angústias religiosas constituíram a base das reações mais fortes contra Brandes. Mas o caminho de volta para o cristianismo luterano dos antepassados estava definitivamente barrado, pelo menos aos intelectuais de Copenhague, entre os quais se tentaram novas experiências espirituais. Gjellerup[101], que fora um dos naturalistas mais radicais, entregou-se, primeiro, ao mito germânico, interpretando-o à maneira de Wagner; e através de Wagner e Schopenhauer chegou ao budismo, escrevendo grandes romances, cientificamente documentados, sobre "os oito caminhos de salvação" e a metempsicose. Deram-lhe em 1917 metade do prêmio Nobel para contrabalançar o efeito da outra metade, dada a Pontoppidan; mas até na própria Dinamarca censurou-se a inconveniência da homenagem ao escritor pretensioso e inábil, nem sequer dominando bem o idioma e lido só na Alemanha, onde residia. A solução radical, embora a mais inesperada de todas no norte protestante, encontrou-a Johannes Jörgensen[102]: naturalista na prosa e sim-

---

99 Johan Skjoldborg, 1861-1936.
Kragehuset (1899); *Gyldholm* (1902); *Spillemandens Hjemkomst* (1914).
A. F. Schmidt: *Johan Skjoldborg.* Kjoebenhavn, 1938.

100 Harry Söiberg, 1880-1954.
De levendes Land (1916/1920).
H. Kjaergaard: "Harry Söiberg". (In: *Illustreret Tidenda,* 11, novembro de 1921.)

101 Karl Gjellerup, 1857-1919.
Germanernes Laerling (1882); *Brynhild* (1884); *Pilgrimmen Kamanita* (1906); *Verdensvandrerne* (1910).
P. A. Rosenberg: *Karl Gjellerup.* 2 vols. Kjoebenhavn, 1921/1923.

102 Johannes Jörgensen, 1866-1956.
Den yderste Dag (1897); *Digte* (1898); *Vor Frue af Danmark* (1900); *Frans af Assisi* (1907); *Mit Livs Legende* (1916/1923).
A. Valden: *Der Dichterphilosoph Johannnes Jörgensen.* Muenchen, 1904.
E. Frederiksen: *Johannes Jörgensens Ungdom.* Kjoebenhavn, 1946.

bolista na poesia, converteu-se em Assisi ao catolicismo. A sua biografia de são Francisco é uma das mais belas entre os inúmeros livros sobre o santo; e a sua autobiografia *Mit Livs Legende* (*Lenda da Minha Vida*) é o grande documento final do brandesianismo. Jörgensen foi notável poeta lírico; mas sua conversão quase o excluiu da vida literária do Norte da Europa, limitando-lhe a influência.

A derrota de Brandes prejudicou mais à literatura dinamarquesa do que ao seu crítico: separando-a do movimento europeu, causou-lhe um atraso estranho, novo provincianismo. A maioria dos escritores dinamarqueses, e não só os piores entre eles, ficou vacilando entre a sátira naturalista de Schandorph e o lirismo pós-romântico de Drachmann. Naturalista julgava-se Gustav Wied[103], na verdade um grande satírico, inimigo irritado de tudo o que é feio e ridículo na sociedade moderna. Em *Pastor Soerensen & Co.,* zombou dos beatos; em *Faedrene aede Druer*, dos burgueses; em *Slaegten*, dos decadentistas, sempre com indignação amargurada e o cinismo de um hipersensitivo; acabou no suicídio, que foi, em 1914, como sinal de fim de uma época. Os poetas que sucederam a Drachmann, retiraram-se para um romantismo algo fácil, como Blaumüller[104], considerado, aliás, um dos maiores artistas do verso em língua dinamarquesa, e Holstein[105], que substituiu as paisagens impressionistas do mestre por idílios inofensivos, quadros bonitinhos que lembram a pintura do "Biedermeier" dinamarquês, Marstrand e Skovgaard, comparação que não pretende diminuir, mas, ao contrário, indicar qualidades artísticas. Enfim, a poesia drachmanniana,

103 Gustav Wied, 1858-1914.
Erotik (1896); *Slaegten* (1898); *Livsens Ondskab* (1899); *Pastor Soerensen & Co.* (1901); *Dansemus* (1905); *Ranke vilje* (1907); *Faedrene aede Druer* (1908); *Circus mundi* (1910).
E. Holten-Nklsen: *Gustav Wied.* Kjoebenhavn, 1931.
E. Salicoth: *Omkring Gustav Weid.* Kjoebenhavn, 1946.

104 Edvard Blaumüller, 1851-1911.
Agnete og Havmanden (1894).

105 Ludvig Holstein, 1864-1943.
Mo sog Muld (1917); *Aebletid* (1920).
K. Balslev: *Ludvig Holstein og hans Lyrik.* Kjoebenhavn, 1941.

tão revolucionária no seu tempo, chegou a honras oficiais em Roerdam[106], grande poeta num gênero menor, em idílios rurais, paisagens impressionistas, poesias patrióticas: o "Poet Laureate" do povo dinamarquês. A literatura dinamarquesa já tinha deixado de exercer influência na Europa.

A derrota de Brandes na Dinamarca foi um caso de importância local. Nem na Noruega, cuja literatura encontrara em Brandes o maior propagandista, se repetiu o caso. Porque só na Dinamarca a influência de Brandes era tão grande que ele pôde pretender impor ao país o seu conceito do naturalismo, provocando, depois, a reação hostil. Evidentemente há uma diferença essencial entre o naturalismo francês e europeu e o "naturalismo" escandinavo; mas Brandes, intencionalmente ou por equívoco, os confundira. "Tudo o que agora tem valor na Europa, milita sob a bandeira da liberdade e do progresso", declarara Brandes naquela famosa aula em Copenhague, continuando: "na Inglaterra: Mill e Darwin, Spencer e Swinburbe; na França: Taine e Renan, Zola, Flaubert e os Goncourts; na Alemanha: Auerbach, Paul Heyse, e Gottfried Keller; na Itália: Carducci; na Rússia: Turgeniev, Dostoievski e Tolstoi." A lista de nomes não poderia ser mais heterogênea; a confusão divulgou-se em toda a parte onde a propaganda de Brandes exerceu influência. Na introdução dum livro famoso[107] sobre as origens do naturalismo na Alemanha, citam-se como os representantes principais do antinaturalismo europeu: Balzac, Flaubert, os Goncourts, Zola, Tolstoi, Dostoievski, Björnson e Ibsen. É preciso esclarecer essas confusões. Os nomes, cuja presença naquela frase de Brandes causa a maior estranheza, são os de Swinburne, Heyse e Carducci; Brandes escolheu-os porque lhe pareciam anticristãos, pagãos. De maneira ingênua, identificou o radicalismo ("liberdade e progresso") com o realismo e naturalismo literário. É possível esclarecer melhor as coisas, esboçando um panorama geográfico da difusão do naturalismo, ou antes, dos diversos naturalismos.

A fronteira corre, mais ou menos, por Berlim. Ao oeste desta linha divisória, na França, Países-Baixos, Irlanda e Inglaterra, encontram-se os

106 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 84.

107 A. Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit.* Vol. I. 19ª ed. Leipzig, 1928.

representantes do "naturalismos europeu" ao leste, na Alemanha Oriental, Escandinávia, países eslavos e sobretudo na Rússia, estão os representantes de outros "naturalismos", diferentes, que hoje não nos parecem naturalistas. É o caso do realista norte-americano Howells[108], que só foi simpatizante do zolaísmo, ao passo que a obra de Stephen Crane[109] já é uma ponte para o neonaturalismo posterior, de Dreiser. Mas, sobretudo na Rússia, não houve naturalismo propriamente dito, talvez porque toda a literatura russa da época é naturalista, mas num sentido que nada tem que ver com o naturalismo de Zola. Um Rechetnikov[110] ou um Uspenski[111] são anteriores a Zola; e o mais zolaísta dos russos, Kuprin[112], já pertence ao século XX. Há, mais, algumas figuras atípicas, de origens geográficas muito diversas, mas que revelam analogias evidentes: são Verga, na Itália; Pérez Galdós, na Espanha; Hardy, na Inglaterra. O caso menos típico de todos é o da Alemanha, na qual o naturalismo entrou muito tarde, não encontrando eco considerável na Renânia e no Sul, mas empolgando as regiões orientais; o jovem Hauptmann[113] é da Silésia; Conradi[114], da Saxônia; Holz[115] e Sudermann da Prússia oriental; Kretzer[116], da Posnânia. Os naturalistas alemães são da mesma origem como os pré-românticos do "Sturm und Drang", Harmamm, Herder, Lenz. Comparáveis aos "Sturmer" de 1830, Grable e Georg Büchner, representam uma terceira voga pré-romântica da Alemanha; e todo o naturalismo escandinavo (e eslavo) revela as mesmas características pré-românticas de interesse forte mas principalmente sentimental pelos problemas sociais e de tentativas de fuga para um misticismo romântico. Assim a norueguesa Amalie Skram[117] e o jovem Strindberg[118]. Esse sentimento também é comum naquele grupo de italianos, os "veristas", aos quais convém associar o herético Pérez Galdós e o

108 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 100.
109 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 101.
110 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 39.
111 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 40.
112 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 45.
113 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 25.
114 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 21.
115 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 24.
116 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 26.
117 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 76.
118 Cf. "Conversão do naturalismo", nota 77.

maniqueu Hardy. O siciliano Verga e o espanhol Pérez Galdós representam regiões de feudalismo decadente, antes de se iniciar a industrialização; Hardy nasceu e viveu, em meio da Inglaterra altamente industrializada, numa região agrária, atrasada. As experiências de 1770 e 1830, já ensinaram que pré-romantismo e revolução industrial correspondem. Por volta de 1880, a mesma situação reinava na Escandinávia e na Rússia. E na Alemanha, a Renânia já muito industrializada e o sul calmamente agrário não respondem ao apelo do naturalismo, ao passo que a Alemanha oriental, em processo de industrialização, se abre largamente às influências escandinavas e russas. Trata-se de um novo "advento da burguesia". O conflito entre os ideais do liberalismo e as realizações do capitalismo se repete na Europa oriental e setentrional; Björnson e Ibsen, Tolstoi e Dostoievski dirigem à burguesia as suas "perguntas" embaraçadoras. A coragem, porém, de "documentar" essas "perguntas" foi fornecida pelo naturalismo ocidental, que ensinou a descobrir os novos ambientes proletários e semiproletários e descrevê-los implacavelmente. Daí a presença de "intermediários", naturalistas à maneira ocidental, na Europa oriental e na Escandinávia. Daí a importância de Brandes, incorporando o "naturalismo" oriental ao movimento ocidental, mas sem compreendê-lo e por isso derrotado, enfim, na sua própria terra.

O naturalismo propriamente dito, causador de tantas libertações, limitações e equívocos, é o naturalismo francês: é indispensável defini-lo melhor, em relação ao realismo precedente[119]. Balzac observa os fatos sociais e julga-os conforme a sua ideologia. Esta também lhe fornece o esquema em que enquadra suas observações: um Universo social, fechado e estático, composto de classes mais ou menos rigidamente separadas. Os indivíduos só existem como membros de uma dessas classes. Destacam-se, no seu ambiente, pelas paixões que impulsionam, paixões ou até manias; os indivíduos de Balzac viram tipos, personificações de idéias abstratas. Mas os indivíduos de Zola não são abstrações personificadas; são, ao contrário, "casos" atípicos, exemplificações de conceitos abstratos. Não são maníacos, obsediados por determinada paixão. Até pode acontecer que não tenham nenhum caráter definido. Pois o mundo de Zola já não é estático. Encontra-se em movi-

---

119 G. Lukács: *Theorie des Romans.* Berlin, 1920.
R. J. Humm: *Der Gesellschaftsroman.* Zuerich, 1949.

mento, em evolução, conforme as leis da biologia, do darwinismo, da hereditariedade. A mera observação dos fatos sociais já não basta para dominá-los. Precisa-se, para tanto, de uma teoria científica. É o determinismo de Claude Bernard: fornece as razões do comportamento dos indivíduos. Mas, paradoxalmente, essa teoria não determina o comportamento ideológico do romancista, que se coloca num plano superior ao determinismo: tem seus ideais; revelá-los-á no romance final do seu ciclo, no *Docteur Pascal,* e nos seus últimos romances, que se chamam, caracteristicamente, *Evangelhos*.

Zola veio do "romantisme social" de Hugo; e acabou como socialista utópico, romântico. A industrialização tinha chegado ao fim da sua primeira fase; o livre-câmbio começou a ceder ao protecionismo. Em meio a uma grande prosperidade da burguesia industrial, de um "gilded age", conforme a expressão norte-americana, baixava o *standard* de vida da pequena burguesia, já no caminho da proletarização. Daí o surto do radicalismo, falando linguagem revolucionária, mas sem chegar ao socialismo marxista. Em vez disso, a descoberta dos novos ambientes proletários e semiproletários os levou ao pessimismo e ao fatalismo mais desesperados, expressões literárias do determinismo econômico, que é o destino dessa geração de radicais. O grande poeta desse Destino moderno é Zola; mas as suas origens são românticas, hugonianas, e isso dá à sua atividade literária, de início, um aspecto revolucionário. Em meio do parnasianismo, que tinha, conscientemente, renunciado à função pública da arte, Zola renunciou à qualidade de "artista", para assumir a atitude de Hugo, de um vate da época e profeta do futuro.

O nome da Zola[120] não costuma figurar nas discurssões sobre os problemas do romance moderno; e certos críticos da vanguarda chegam a

120 Émile Zola, 1840-1902 (cf. nota 78 e "A conversão do naturalismo", nota 106). *Thérèse Raquin* (1867); *Madeleine Férat* (1868); *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (*La Fortune des Rougon,* 1871; *La curée,* 1871; *Le ventre de Paris,* 1873; *La conquête de Plassans,* 1874; *La faute de l'abbé Mouret,* 1875; *Son Excellence Eugène Rougon,* 1876; *L'Assommoir,* 1877; *Une page d'amour,* 1878; *Nana,* 1880; *Pot-Bouille*, 1882; *Au Bonheur des Dames,* 1883; *La joie de vivre,* 1884; *Germinal,* 1885; *L'Oeuvre,* 1886; *La Terre,* 1887; *Le Rêve,* 1888; *La bête humaine,* 1890; *L'Argent,* 1891; *La Débâcle,* 1892; *Le Docteur Pascal,* 1893); *Les Trois Villes* (*Lourdes*, 1894; *Rome,* 1896; *Paris,* 1898); *Les quatre Evangiles* (*Fécondité,* 1899); (*Travail,* 1901); (*Vérite,* 1903).

afirmar que "Zola já não é lido". A afirmação não corresponde à verdade. Zola já não é lido pelos "highbrows" das vanguardas literárias, que desfrutam, no entanto, a liberdade conquistada por ele: a de dizer tudo, e dizê-lo com franqueza; até um romancista tão fino como Henry James, o modelo das vanguardas de hoje, festejou Zola como o libertador que arrancou o gênero às mãos das damas, dos dois sexos, que escrevem "virginibus puerisque", excluindo qualquer experiência adulta. E Zola continua lido. Em inúmeras edições e traduções baratas, a sua obra está circulando pelo mundo inteiro, constituindo para inúmeros leitores a primeira iniciação e a iniciação definitiva na literatura. Entre estes inúmeros leitores há tantos e tantos aos quais a leitura de Zola sugere a idéia de escrever um romance sobre as suas próprias experiências em ambientes descobertos pelo próprio Zola; o seu método é evidentemente o indicado para ampliar os horizontes literários, não na dimensão da profundidade, mas horizontalmente. Daí a influência permanente que Zola exerce sobre os jovens romancistas da América Latina e dos países asiáticos e africanos. O método de Zola deixa entrar a luz em lugares escondidos. Não há nada de "misterioso" na sua obra nem na sua personalidade de um pequeno-burguês tímido e ambicioso, trabalhador assíduo, escritor profissional com desejos confessados de fazer publicidade e ganhar dinheiro. Zola tem muito de jornalista, de repórter; e, na qualidade de repórter, descobriu o mundo moderno ao qual, até então, a literatura não prestara a atenção devida: em *La curèe*, as relações entre a política e os altos negócios; em *Son Excellence Eugéne Rougon*, a política e administração do

---

E. Lepelletier: *Émile Zola, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1908.
A. Baillot: *Émile Zola, L'homme, le penseur, le critique.* Paris, 1924.
P. Louis: *Les types sociaux chez Balzac et Zola.* Paris, 1925.
M. Josephson: *Zola and His Time.* New York, 1928.
M. Batilliat: *Émile Zola.* Paris, 1931.
A. Zévaès: *Zola.* Paris, 1945.
G. Lukács: *Balzac, Stendhal, Zola.* Berlin, 1946.
J. Castelnau: *Zola.* Paris, 1946.
M. Bernard: *Zola par lui-même.* Paris, 1952.
R. Guk: *Émile Zola. Principes et caracteres généraux de son oeuvre.* Paris, 1952.
Angus Wilson: *Émile Zola.* London, 1952.
F. W. J. Hemmings: *Émile Zola.* Oxford, 1953.
H. Guillemin: *Présentation des Rougon-Macquart.* Paris, 1964.

país; em *La Conquête de Plassans,* o clero; em *Nana*, a sociedade dos novos-ricos e das suas prostitutas caras; em *L'Argent*, a Bolsa; em *Au Bonheur des Dames,* o alto comércio; em *Pot-Bouille*, o reverso sujo da vida burguesa; em *L'Oeuvre*, a miséria dos artistas e intelectuais; em *La bête humaine*, a corrupção da província; em *Le ventre de Paris* e *L'Assommoir,* a corrupção do proletariado; em *Germinal*, a exploração dos mineiros; em *La Terre*, a bestificação dos camponeses. É preciso notar a coragem enorme que se revela na conquista desses novos continentes literários e na descoberta de aspectos inteiramente novos de assuntos mil vezes tratados, como em *La Terre*, "les Géorgiques de la crapule". É preciso lembrar o tamanho desse monumento colossal que são os 20 volumes dos *Rougon-Macquart*, para afirmar: na capacidade daquele pequeno-burguês modesto de erigir esse monumento reside o "mistério" de Zola.

O problema dos *Rougon-Macquart* – isto é, o problema de Zola desaparece atrás da obra – reside na construção, na composição. Até então conseguiu-se, quando muito, reunir vários romances, constituindo-se um panorama coerente, como na *Comédie Humaine*, de Balzac ou, em proporções menores, nos *Barsetshire Chronicles*, de Trollope. Zola fez mais. Estabeleceu uma relação dinâmica entre os romances do seu ciclo. Assim como em Balzac, os seus personagens voltam em romances diferentes, mas não só para representar determinadas classes e sim para continuar a ação. Do golpe de Estado de Napoleão III, em *La Fortune des Rougon*, até a catástrofe do Segundo Império, em *La Débâcle*, o ciclo de Zola constitui um panorama em movimento, um imenso romance histórico que não podia ser só um romance porque compreendendo a sociedade inteira, e sim um ciclo de romances históricos, vindo do passado, como a França das *Origines de la france contemporaine* de Taine, e correndo para o futuro desastroso como a locomotiva em *La bête humanine*. É – logo se notou isso – uma epopéia, a única grande epopéia da literatura francesa, a "Légende de Vingt anées" da França. O espírito hugoniano, no autor dessa nova *Legende du siècle,* é evidente. Um dos seus progressos em relação a Balzac é a adoção da linguagem plebéia, autêntica, do povo na vida cotidiana, essa linguagem que assustou os contemporâneos e é uma das conquistas mais importantes de Zola. Em relação a Flaubert, o progresso – enquanto há progresso na arte – consiste na compreensão de que um romance não é um poema e não suporta a elaboração pelos processos

estilísticos flaubertianos, nem precisa disso. Em contradição com esse naturalismo estilístico está o romantismo secreto de Zola, o gosto de verbalismos descritivos, de símbolos eloqüentes; é essa combinação que torna abominável – do ponto de vista estético – o estilo de Zola e contribui para diminuí-lo aos olhos das vanguardas literárias. Não poderia haver coisa pior do que um Hugo da prosa; e Zola é isso. Mas é um Hugo às avessas. Sua desconfiança contra os excessos da imaginação romântica inspirou-lhe o materialismo, que só se vê, na Natureza e na vida, fecundidade de criação e abundância de decomposição. Isto também é um dos grandes símbolos zolaescos. A origem psicológica da sua literatura e do seu pessimismo é a decepção de 1848: a decomposição moral da França seguida pela decomposição política e militar. Zola era, de início, um republicano desiludido, e, em vez de adotar a atitude de resistência de Hugo, decidiu-se pela atitude de Flaubert, pelo objetivismo realista como caminho da análise do desastre.

A influência de Flaubert sobre Zola foi decisiva. Até parece que pretendeu tornar-se o Flaubert da sua terra, do sul da França. Há vestígios disso em *La conquête de Plassans*, em personagens que são edições sulinas dos personagens de *Madame Bovary*; e, igualmente, na parte idílica da *Fortune des Rougon*. As teorias psicofisiológicas de Claude Bernard, em vez de desviá-lo daquele caminho, ofereceram-lhe um novo instrumento de análise para o fim preconcebido. *Thérèse Raquin* e *Madeleine Férat* são romances flaubertianos, substituindo-se os imbecis por neuróticos. A catástrofe de 1870, porém, abriu ao romancista os olhos com respeito à extensão da doença – verdadeira decadência psicofísica da nação. Abandonou todo radicalismo: o radicalismo romântico de Hugo e o radicalismo artístico de Flaubert. Tornou-se republicano conservador, pelo menos na literatura. Zola foi o único – ao que parece – que já então compreendeu o sentido da obra de Taine, a ponto de antecipar o plano de Taine, concebendo o projeto de "Origines de la France actuelle". A tarefa foi: esclarecer os motivos da decadência e apurar as responsabilidades. Foi então, entre 1870 e 1871, que *La Fortune des Rougon*, romance flaubertiano da corrupção na província, se transformou em pedra fundamental do monumento da baixeza da França moderna. O romance perdeu a permanência psicológica, para receber, em compensação, a importância historiográfica de um documento tainiano. Mas enquanto Taine escreveu e agiu como historiador, de grandes horizontes políticos, aproximou-se Zola

do mesmo objeto, da França, como moralista pequeno-burguês que ele sempre ficou, assustado, apavorado e aborrecido. Como francês, sentiu-se corresponsável; e todo o seu esforço tem por fim diminuir aquela responsabilidade coletiva. O meio para isso era a teoria da hereditariedade de Claude Bernard, o determinismo psicofisiológico do qual ninguém escapa. Em nenhuma parte a força desse Destino moderno era maior e mais evidente do que nas camadas baixas da população, sujeitas sem defesa a todas as pressões econômicas e mesológicas. Aí está a grande originalidade de Zola. Nem Balzac nem Flaubert tomaram conhecimento do "quatrième état"; Zola descobriu o proletariado, erigindo-o em herói anônimo da sua epopéia; é mesmo o primeiro que aplicou os processos estilísticos da epopéia aos assuntos mais baixos e mais vulgares, não para zombar deles – como acontecera na epopéia herói-cômica – mas para elevá-los à dignidade épica. Se tinha um precursor nisso não é o Hugo dos *Misérables*, e sim Eugène Sue, autor dos *Mystères du Peuple ou Histoire d'une famille de proletaires à traves les âges*. Zola transformou o romantismo plebeu de Sue em realismo proletário, quer dizer, em naturalismo. E, para esse fim, substituiu a documentação psicológica e mesológica de Flaubert por documentação sociológica, criando grandes panoramas da sociedade, movimentando-se pelo poder de simbolização da poesia hugoniana. Não é pouco, tudo isso; e, contudo, Zola fez algo mais. O seu processo novelístico impediu-o de criar caracteres; nenhum dos seus inúmeros personagens entrou na categoria dos Hamlet, Faust e Don Juan. Mas esse processo permitiu-lhe criar tipos coletivos, o povo das "Halles", a rua dos operários parisienses, a comunidade das criadas em *Pot-Bouille*, a massa dos grevistas em *Germinal*, as bestas humanas de *La Terre,* o exército correndo para a derrota em *La Débâcle.* Em Zola há algo de Miguel Ângelo, assim como no seu contemporâneo Daumier. Às vezes, os seus monumentos da baixeza são caricaturas grandiosas, das quais uma, *La Terre,* chegou a assustar os seus próprios discípulos. O "abismo" em Zola é o seu pessimismo social, resultado da combinação entre o determinismo do realista proletário, discípulo de Sue, Flaubert e Taine, e o moralismo puritano do pequeno-burguês francês com o desejo íntimo de voltar à terra. Um marxista, como Lukács, pode condenar essa mentalidade, como passiva e meio revolucionária. Um típico radical francês, como Jules Romains, pode festejar Zola como "um saint de

notre calendrier". Em Zola ainda há bastante romantismo social. Zola venceu essa contradição pelo romantismo hugoniano, que lhe permitiu reassumir o papel público do escritor, renunciando às honras de elite artística. O problema subsiste. Aparece, de novo, em toda a literatura naturalista de hoje, nos romancistas neonaturalistas, ressentindo-se da contradição entre objetivismo sociológico e moralismo da propaganda social e política. Mas é uma contradição fecunda. Nela reside a repercussão internacional e permanente de Zola.

A repercussão de Zola na França só é permanente quanto a um elemento da sua obra: o estilo. O estilo parece o pior em Zola. Mas é notável o papel libertador que desempenhou, terminando a obra do romantismo, acabando com os últimos restos das *bienséances* classicistas. Desde Zola, a metade da literatura francesa fala a linguagem da vida real; a outra metade continua, de qualquer maneira, parnasiana. Em compensação, mal se pode falar de um romance naturalista na França[121]. Maupassant é de outra estirpe e Huysmans não foi o único que apostasiou. Romance naturalista francês, isto é: Zola e algumas mediocridades. O motivo encontra-se naquela contradição. O objetivismo sociológico impediu a crítica social que é a razão de ser da literatura naturalista. Quando Zola venceu definitivamente a contradição, abraçando o socialismo (um socialismo neo-romântico, na verdade), já se revelara que os seus discípulos burgueses não o podiam acompanhar nesse caminho. A história do naturalismo francês é uma historia de apostasias.

No começo, eles constituíram um grupo em torno do mestre chamando-se "o grupo de Médan", conforme o lugar perto de Paris, em que Zola costumava reuni-los, nos domingos, em sua casa de campo. Em 1880, publicaram um volume de contos, *Les Soirées de Médan*[122]; é a data máxima do naturalismo francês. Desses contos, um dos melhores, *L'attaque du moulin,* foi de Zola; a obra-prima, *Boule de suif*, contribuiu o flaubertia-

---

121 P. Martino: *Le naturalisme français.* Paris, 1923.
L. Deffoux: *Le naturalisme.* Paris, 1929.
R. Dumesnil: *L'époque réaliste et naturaliste.* Paris, 1946.
Ch. Beuchat: *Histoire du naturalisme français.* 2 vols., Paris, 1949.

122 *Les Soirées de Médan* (1880).
R. Dumesnil: *La publication des "Soirées de Médan".* Paris, 1933.

no Maupassant. Um terceiro colaborador, Huysmans, autor de *Sac au dos*, não tardará a apostasiar. Os três outros, fiéis ao mestre, Hennique, Alexis e Céard[123], eram sinceros, mas medíocres, exploradores do naturalismo como moda literária.

Sete anos depois, no *Figaro* de 18 de agosto de 1887, Bonnetain, Rosny, Descaves, Marguerite e Guiches protestaram publicamente contra a obra mais radical do seu mestre, *La Terre*. Mais de quatro anos, e Jules Huret publicará no *Echo de Paris* o resultado da sua *Enquête sur l' évolution littéraire* (1891): o naturalismo já não existe. Quer dizer, os naturalistas recusaram-se a acompanhar o mestre no caminho da crítica da sociedade. Eram menos zolaístas do que goncourtianos. A maioria entre eles, amigos de Alphonse Daudet, integrarão a Académie Goncourt, futuro centro de reacionários políticos e sociais. Há poucas exceções, entre as quais não se encontram os irmãos Rosny[124] desviados do naturalismo para uma atividade poligráfica, fecunda mas de resultados efêmeros. Zolaísta autêntico é Descaves[125], cronista vigoroso das misérias da vida militar na paz, das violências e besteiras nos quartéis; acabará idealista, como Zola. Paul e Victor Marguerite[126] dão a crônica novelística, bastante forte, das "annèes terribles" de 1870 e 1871; após a morte de Paul, Victor brilhará com romances

---

123 Léon Hennique, 1851-1935.
Benjamin Rozes (1882); *Minnie Brandon* (1899), etc.
Paul Aléxis, 1847-1901.
La Fin de Lucie Pellegrin (1880); *Le Besoin d'aimer* (1885), etc.
Henry Céard, 1851-1924.
Une belle journée (1881); *Terrains à vendre au bord de la mer* (1905).
L. Deffoux e E. Zavier: *Le Groupe de Médan.* Paris, 1920.

124 Joseph-Henry Rosny, 1856-1940, e Justin Rosny, 1859-1948.
Le Bilatéral (1887); *Vamireh* (1892); *La Fauve* (1899), etc. etc.

125 Lucien Descaves, 1861-1949.
Les miséres du sabre (1886); *Sous offs* (1889); *La colonne* (1901), etc.
L. Deffoux e E. Zavier: *Le Groupe de Médan.* Paris, 1920.

126 Paul Marguerite, 1860-1918, e Victor Marguerite, 1866-1942.
Le désastre (1898); *Les tronçons du glaive* (1901); *Les braves gens* (1901); *La commune* (1940) etc.
S. Barreaux: *Paul et Victor Marguerite.* Paris, 1901.

que provocam escândalo público. Paul Adam[127], que, pelo estilo, se parece com Zola e, pelo "grande hálito épico" com Hugo, tornou-se o romancista da epopéia napoleônica, fiel aos ideais jacobinos, Adam era, enfim, espécie de bloco errático entre traidores. Quanto a outros membros da Académie Goncourt, não convém fazer-lhes a publicidade.

"La République sera naturaliste ou elle ne sera pas", dissera Zola. Mas seus discípulos o desmentiram. Deixaram de ser naturalistas; e a República continuou, embora sendo oportunista, primeiro, e depois, francamente reacionária. Quando Zola se levantou em defesa de Dreyfus, já encontrou oposição compacta dos intelectuais franceses. O papel libertador do naturalismo, em sentido social, ficou reservado a alguns poucos *outsiders*. O maior entre eles, de longe, é Vallès[128]. Por motivos mesquinhos de rancor político, esse grande jornalista-polemista e combatente da Commune de 1870 ficou, durante muito tempo, excluído da história literária oficial. Hoje, os críticos comunistas costumam celebrá-lo como grande precursor; mas só tem direito para tanto no mesmo sentido em que consideram *Les Misérables* como romance pré-socialista. Vallès foi autêntico romântico hugoniano – o que também revela no seu estilo fortemente lírico – que as experiências de uma vida dolorosa e ardente levaram a adotar processos literários semelhantes aos do naturalismo. Sua trilogia de romances, com o personagem autobiográfico de Jacques Vingtras no centro, é grandioso panorama da França de 1870, que impressionou o próprio Taine. O último desses *outsiders* do natura-

---

127 Paul Adam, 1862-1920.
La Force (1899); *L'enfant d'Austerlitz* (1902); *La ruse* (1903); *Au soleil de Juillet* (1903); *Le trust* (1910), etc.
E. Jean-Desthieux: *Le dernier des encyclopédistes. Paul Adam.* Paris, 1928.

128 Jules Vallès, 1832-1885.
Jacques Vingtras, l'enfant (1879); *Jacques Vingtras, bachelier* (1881); *Jacques Vingtras, l'insurgé* (1886).
A. Zévaès: *Jules Vallès.* Paris, 1932.
U. Rouchon: *La vie bruyante de Jules Vallès.* 2 vols. Paris, 1932/1938.
G. Gille: *Jules Vallès, ses révoltes, sa maîtrise, son prestige.* Paris, 1914.
M. L. Hirsch: *Jules Vallès, l'insurgé.* Paris, 1949.

lismo foi George Darien[129], que fez escândalo com uma sátira contra o exército francês; seu romance picaresco *Le voleur,* interessante documento de sátira antiburguesa e anarquismo imoralista, só foi recentemente desenterrado de um esquecimento injusto.

Foram esses *outsiders* que continuaram a obra de crítica social do naturalismo. Costumava-se, na época, considerar como naturalistas todos os que faziam crítica social, inclusive realistas como Alas[130] e Eça de Queirós[131], e todos aqueles que faziam uso de linguagem franca, sem reticências, como Maupassant. Este último foi seguido, sem programa literário específico, pelos colaboradores literários dos seminários radicais, entre os quais merece destaque o finlandês Aho[132], então famosíssimo e traduzido para todas as línguas, ironista elegante como Eça de Queirós. Também descobriu um novo ambiente: a vida dos vigários luteranos no interior selvagem da Finlândia. Divorciado das correntes literárias européias, escreveu, mais tarde, os melhores romances históricos da literatura finlandesa.

A função crítica da literatura naturalista degenerou, enfim, em literatura de escândalo, e esse apelido até convém a grande parte da produção do último zolaísta, Mirbeau[133], excelente jornalista e bom crítico de artes plásticas, cujos romances já estariam esquecidos se não fosse a vida indestrutível da sua comédia vigorosa *Les affaires sont les affaires,* uma das últimas grandes peças do teatro francês realista.

---

129 George Darien, 1862-1921.
Biribi, discipline militaire (1890); *Le voleur* (1898).
Reedição do *Voleur*. Paris, 1955.

130 Cf. "Literatura burguesa", nota 103.

131 Cf. nota 44.

132 Juhani Aho (pseudônimo de Juhani Brofeldt), 1861-1921.
Amor de solteirão (1883); *A filha e a mulher do pastor* (1885/1893); *Sstirsas* (1891/1900); *Panu* (1897); *Juha* (1911).
G. Castrén: *Juhani Aho.* 2 vols., Stockholm, 1922.
I. Havu: *Juhani Aho.* Helsinki, 1929.

133 Octave Mirbeau, 1848-1917.
Sébastien Roch (1890); *Le jardin des supplices* (1898); *Journal d'une femme de chambre* (1900); *Les affaires sont les affaires* (1903).
M. Revon: *Octave Mirbeau.* Paris, 1924.

Através de Taine entrou no naturalismo ocidental um elemento pré-romântico: o zelo de Herder, longínquo mestre de Taine, em descobrir novas literaturas, novas sociedades, novos ambientes e países. Deste modo, o naturalismo tonificou literaturas sonolentas, descobriu classes desconhecidas, alargou imensamente os horizontes da Europa literária – quase sempre acompanhado da indignação dos conservadores. Um dos grandes acontecimentos da história literária inglesa é a tradução dos *Rougon-Macquart* por Henry Zizetelly, que foi cruelmente perseguido pelas associações que pretendem "combater o vício e promover a moral pública". O escândalo repetiu-se quando George Moore[134] publicou os primeiros romances naturalistas em língua inglesa, *A Mummer's Wife,* com descrições francas da vida das prostitutas, e sobretudo *Esther Waters,* panorama impressionante da paixão do turfe entre as baixas camadas do povo inglês, com excursões pela vida das criadas seduzidas, pela miséria dos hospitais e os comícios dos sectários. Os admiradores franceses e alemães de Moore procuraram neste excelente romance profundos motivos de crítica moral e religiosa; mas o autor só se documentara bem "pour épater le bourgeois"; tornou-se, pouco depois, um dos chefes do esteticismo simbolista.

A tendência pré-romântica do naturalismo revela-se bem em alguns países ocidentais de industrialização relativamente recente, como na Bélgica. Lá surgiu um zolaísta autêntico, Camille Lemonnier[135]: o seu *Happe-chair*, passando-se no ambiente dos mineiros belgas, é um *pendant* não indigno de *Germinal.* Lemonnier, o primeiro grande escritor da literatura belga de expressão francesa depois de Charles de Coster, era um estilista formidável e um grande coração. Dos seus muitos romances, mais fortes ou

---

134 George Moore, 1852-1933.
A Mummer's Wife (1855); *Confessions of a Young Man* (1888); *Esther Waters* (1894).
Quanto às outras obras de Moore e à bibliografia, cf. "O simbolismo", nota 44.

135 Camille Lemonnier, 1844-1913.
Un Mâle (1881); *Thérès Monique* (1882); *Happe-chair* (1884); *Le Possédé* (1890); *Claudine Lamour* (1893); *Adam et Ève* (1899); *Au coeur frais de la forêt* (1900); *Le vent dans les moulins* (1901), etc., etc.
G. Rency: *Camille Lemonnier.* Bruxelles, 1922.
H. Landau: *Camille Lemonnier. Essai d'une interprétation de l'homme.* Paris, 1936.
M. Gauchez: *Camille Lemonnier.* Bruxelles, 1943.

mais fracos, nenhum é medíocre; e sempre há uma ou outra descrição impressionante, lembrando o gênio pictórico da raça flamenga. A esta também pertenceu, embora também escrevendo em francês, Georges Eekhoud[136], cujos contos da vida camponesa nos Kempen, região rude perto de Antuérpia, competem com *La Terre* pela franqueza brutal e superam o romance de Zola pela intensa força dramática. O grande romance de Eekhoud, *La Nouvelle Carthage,* é o documento da evolução da velha Antuérpia provinciana para porto mundial, centro de riquezas burguesas e misérias proletárias. Em língua flamenga descreveu Buysse[137] a vida dos camponeses, vagabundos e mendigos da proverbial "Flandres pobre", "Arm Vlaanderen", com intenso sentimento humano – se a sua língua fosse mais divulgada, ele já seria reconhecido como um dos grandes romancistas rústicos da literatura universal. E na Holanda, cujos puritanos não quiseram abrir a porta a Zola, descobriu Heyermans[138] um ambiente de todo desconhecido, o bairro dos diamantistas judeus em Amsterdam, que apresentou em romances e sobretudo em peças teatrais de habilidade notável, embora superficial.

O mundo mediterrâneo, em que Zola nascera, recebeu o naturalismo com o entusiasmo habitual de gente sulina. Até realistas de ideologia menos avançada como Matilde Serao-Scarfoglio[139], na Itália, e Emilia

---

136 Georges Eekhoud, 1854-1927.
Kees Dorik (1883); *Kermesses* (1884); *La Nouvelle Carthage* (1888).
H. Krains: "Georges Eekhoud". (In: *Portraits d'écrivains belges.* Liège, 1930.)
G. Rency: *Georges Eekhoud, l'homme, l'oeuvre.* Bruxelles, 1942.

137 Cyriel Buysse, 1859-1932.
Het Recht van den Sterkste (1893); *Schoppenboer* (1898); *Uit Vlaanderen* (1899); *Van arme menschen* (1902); *Het leven van Rozeke van Dalen* (1905); *Bolleken* (1906); *Het volle leven* (1908); *De Schandpall* (1928).
D. B. Steyns: *De vlaamsche schrijyer Cyriel Buysse. Zijne wereld en zijne kunst.* Antwerpen, 1911.
H. Van Puymbrouck: *Buysse en zijn land.* Antwerpen, 1929.
A. Mussche: *Cyriel Buysse.* Antwerpen, 1929.

138 Herman Heyermans, 1864-1924.
Ghetto (1898); *Het uevende Gebod* (1900); *Op Hoop van Zegen* (1900); *Ora et Labora* (1903); *Diamantstad* (1904); *Wereldstad* (1908).
S. L. Flaxman: *The Dramatic Work of Herman Heyermans*. New York, 1949.

139 Cf. "Literatura burguesa", nota 106.

Pardo Bazán[140], na Espanha, usaram os processos naturalistas para revelar a miséria alegre de Nápoles e a rudeza da vida camponesa na Galiza. Há algo do calor mediterrâneo das ruas de Barcelona nos romances do catalão Oller[141], os quais Zola admirava ao ponto de promover traduções para o francês, enquanto o contista catalão Ruyra[142], menos conhecido, resiste melhor ao tempo, pela severidade quase clássica do seu estilo rústico e pelo profundo sentimento humano que já inspirou, a seu propósito, comparações com os grandes contistas russos. Em geral, os naturalistas mediterrâneos não renegam uma veia hugoniana de eloqüência torrencial e radicalismo romântico. O catalão Bertrana[143] agitou os seus patrícios menos pelo vigor descomunal do seu estilo do que pelas tendências heréticas em matéria religiosa e moral; e o espanhol Trigo[144] deveu grande sucesso de livraria à mistura hábil de erotismo desenfreado, disfarçado de análises psicológicas, e anarquismo violento, vestido de frases nietzschianas. O cume desse naturalismo sulino é representado pelo espanhol Blasco Ibáñez[145], anarquista eloqüente em *La Catedral* e *La Bodega*, alcançando sucesso internacional com os efeitos brutais de *Sangre y Arena* e a propaganda política de *Los*

---

140 Cf. "Literatura burguesa", nota 105.

141 Narcís Oller, 1846-1930.
La papallona (1883); *De tots colors* (1887); *La febre d'or* (1890).
C. de Fortuny: "Narcís Oller". (In: *La novela catalana.* Barcelona, 1912.)

142 Joaquín Ruyra, 1858-1939.
La Parada (1919); *Pinya de rosa* (1920).

143 Prudenci Bertrana, 1867-1941.
Josafat (1906); *Jo!* (1925); *L'hereu* (1931).

144 Felipe Trigo, 1865-1915.
Las ingenuas (1901); *La Altísima* (1907); *Las Evas del Paraiso* (1910), etc.
M. Abril: *Felipe Trigo. Exposición y glosa de su filosofía, su moral, su arte, su estilo.* Madrid, 1917.

145 Vicente Blasco Ibáñez, 1867-1928.
Arroz y Tartana (1894); *Flor de Mayo* (1895); *La Barraca* (1898); *Entre Naranjos* (1900); *Cañas y Barro* (1902); *La Catedral* (1903); *La Bodega* (1905); *La Horda* (1905); *La Maja desnuda* (1906); *Sangre y Arena* (1908); *Los cuatro jinetes del Apocalipso* (1916); *Mare Nostrum* (1918).
C. Pitollet: *Vicente Blasco Ibáñez, ses romans et le roman de sa vie.* Paris, 1921.
J. A. Balseiro: *Vicente Blasco Ibáñez, hombre de acción y de letras.* Puerto Rico, 1935.

cuatro jinetes del Apocalipso. Desde então, a popularidade imensa de Blasco Ibáñez sofreu uma queda brusca e já há quem lhe negasse todo valor literário. Mas Blasco Ibáñez era escritor notável enquanto se conservou fiel ao zolaísmo autêntico: *Arroz y Tartana, La Barraca, Cañas y barro* são quadros bem pintados da vida proletária na região de Valência, calor e miséria, superstição e anarquismo.

Não através da Espanha, mas diretamente da França chegou o naturalismo à América latina, para ali exercer uma influência profunda e permanente. Já são naturalistas os assuntos do mexicano Delgado[146], embora tratados com moderação e alguma poesia pós-romântica. O grande naturalista do México e o maior naturalista da América espanhola foi Gamboa[147], que compensou a fraqueza do estilo pelas idéias elevadas de reforma social em espírito religioso, algo tolstoiano; o êxito de *Santa,* romance de uma prostituta, mereceu traduções para várias línguas. Só recentemente dá-se a atenção devida ao chileno Baldomero Lillo[148], que denunciou as miseráveis condições de vida nas minas de salitre. Enfim, são numerosos os naturalistas argentinos: o naturalismo revelou sempre gosto especial pelos quadros urbanos, e Buenos Aires era a primeira grande cidade do Continente. Ali, Cambaceres[149], um dos primeiros zolaístas, tinha que suportar os escândalos devidos aos pioneiros. As obras de Zola foram traduzidas pelo jornalista Payró[150], socialista militante, autor de contos "gauchescos".

---

146 Rafael Delgado, 1853-1914.
La Calandria (1891); *Angelina* (1895); *Los parientes ricos* (1903).

147 Federico Gamboa, 1864-1939.
Suprema Ley (1896); *Metamorfosis* (1899); *Santa* (1903).
E. Moore: "Bibliografía de obras e crítica de Federico Gamboa". (In: *Revista iberoamericana,* II, 1940).
M. Azuela: *Cien años de novela mexicana.* México, 1947.

148 Baldomero Lillo, 1867-1923.
Sub terra (1904); *Sub sole* (1907).

149 Eugenio Cambaceres, 1843-1888.
Potpourri (1882); *En la sangre* (1887).

150 Roberto Payró, 1867-1928.
El casamiento de Laucha (1906); *Historia de Pago Chico* (1908); *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910).
R. Larra: *Payró, el hombre y la obra.* Buenos Aires, 1938.

O melhor entre esses argentinos todos é o "gauchesco" Benito Lynch[151], de um realismo sólido e objetivo: sua obra-prima, *El inglés de los huesos* (1924), tem valor permanente. O naturalismo argentino alcançou importância especial nas obras dramáticas de um uruguaio, Florencio Sánchez[152]; as suas "teses" já envelheceram – naquela época das companhias viajantes com repertório de Ibsen, todo dramaturgo tinha que expor "teses" – mas não são artificiais: são produtos de indignação de um escritor proletário, observando a realidade sul-americana. A técnica dramatúrgica de Sánchez é primitiva: faz teatro popular. Mas os seus tipos continuam vivos, os seus efeitos cênicos ainda empolgam, a sua arte não é arte, mas verdade. Sánchez morreu cedo; as esperanças de um grande astro argentino não se realizaram. O naturalismo, no entanto, continua num escritor descuidado e superficial, mas vigoroso como Manuel Gálvez[153], cuja *Maestra normal* coloca um dos assuntos preferidos do naturalismo internacional no ambiente novo da província argentina; é notável seu panorama histórico de guerra contra o Paraguai.

A prioridade do naturalismo latino-americano, quanto à cronologia e com respeito ao valor, cabe ao brasileiro Aluísio Azevedo[154]; tem

---

151 Benito Lynch, 1885-1951.
Los Carranchos de la Florida (1917). *El inglés de los huesos* (1924).

152 Florencio Sánchez, 1875-1910.
M'hijo el doctor (1903); *Canillita* (1904); *La pobre gente* (1904); *La gringa* (1904); *En familia* (1905); *Los muertos* (1905); *Barranca abajo* (1905); *Nuestros hijos* (1907).
R. Giusti: *Florencio Sánchez, su vida y su obra.* Buenos Aires, 1920.
R. Richardson: *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre.* New York, 1923.
F. García Estebán: *Vida de Florencio Sánchez.* Santiago de Chile, 1939.

153 Manuel Gálvez, 1882-1962.
La maestra normal (1914); *La Sombra del convento* (1917); *Nacha Regules* (1919); *Escenas de la guerra del Paraguay* (*Los caminos de la muerte,* 1928; *Humaitá,* 1929; *Jornadas de agonía,* 1929).
O. H. Green: "Manuel Gálvez". (In: *Hispanic Review*, XI/3-4, 1943, e XII/3, 1914.)

154 Aluísio Azevedo, 1857-1913.
O Mulato (1881); *Casa de Pensão* (1884); *O Homem* (1887); *O Cortiço* (1890).
P. Dantas: *Aluísio Azevedo.* São Paulo, 1954.
Raimundo de Meneses: *Aluísio Azevedo.* São Paulo, 1958.

os defeitos de todos os naturalistas menores e é pouco original, um Zola ou antes um Mirbeau do Rio de Janeiro. Mas os seus romances sugerem até hoje a impressão de "cheios de vida"; e o mérito de ter descoberto a vida baixa na capital brasileira dá valor permanente a romances que já se transformaram em documento da sociologia histórica. O último desses naturalistas brasileiros é Raul Pompéia[155], cujo famoso romance *O Ateneu*, se aproxima, porém, do impressionismo de um romance psicológico.

Sociologia histórica: porque as mudanças rápidas na vida urbana dos países latino-americanos fizeram envelhecer todos aqueles romances naturalistas; e com efeito não foi este o caminho pelo qual a influência de Zola se perpetuou na América latina, e sim pelo caminho de um novo indianismo de tendências sociais. O papel de precursor coube ao romance *Aves sin nido,* da escritora peruana Matto de Turner[156], no qual se descreveu a opressão dos índios pelos senhores brancos. Ali estava indicado o futuro do romance naturalista "indo-americano" rural: será o romance de José María Arguedas e Ciro Alegría.

Só para demonstrar a extensão enorme da influência de Zola, criador de uma nova literatura universal, lembra-se o romance naturalista em regiões geograficamente opostas: o checo Šimácek[157], ainda meio realista e sentimental, observador "filosófico" da vida burguesa da capital e outro checo, Mrštik[158], zolaísta que deu as primeiras descrições objetivas dos bairros históricos de Praga; enfim o húngaro Bródy[159], que deveu, porém, certo renome internacional às suas peças dramáticas, entre as quais a mais conhecida trata o caso, tão caro aos naturalistas, da jovem professora seduzida.

---

155 Paul Pompéia, 1863-1895.
O Ateneu (1888).
Ledo Ivo: *O Universo poético de Raul Pompéia.* Rio de Janeiro, 1963.

156 Clorinda Matto de Turner, 1854-1909.
Aves sin nido (1889).

157 Matej Anastas Šimácek. 1860-1913.
Recordações do estudante Felip Korinek (1892-1896).

158 Vilém Mrštik, 1863-1912.
Santa Lucia (1893); *Conto de maio* (1897).

159 Sandor Bródy, 1863-1924.
Cabra de Ouro (1898); *A Professora* (1908); *Lea Lyon* (1916).

Os naturalistas fizeram várias tentativas de apoderar-se do teatro. O próprio Zola dramatizou alguns dos seus romances. No teatro, em que os conflitos ideológicos se personificam, a literatura naturalista parecia encontrar o meio soberano para exercer a sua função de crítica social. O sucesso, porém, ficou duvidoso. A técnica estava pronta: era a do teatro burguês de Augier e Dumas Filho. Mas, ao passo que os "naturalistas" da outra "zona" do naturalismo, um Björnson, um Ibsen, podiam empregar essa técnica para criar um teatro moderno, os naturalistas franceses estavam impedidos de seguir o mesmo caminho: para eles, a técnica do teatro burguês estava comprometida, degenerada em "théâtre de boulevard" de Sardou. Tinham que filiar-se à tradição oposta, à da "comédie gaie" que zombou das *thèses* da comédia burguesa "séria". O mestre da comédia alegre fora Labiche[160], criador de cenas de comicidade "endiablée", mas sem pensar em crítica social. Esta aparece, como sátira, nos libretos que Meilhac e Halévy[161] escreveram para as operetas de Jacques Offenbach, paródias geniais do gosto e dos costumes do Segundo Império. A posteridade confundiu Offenbach com as fúteis ou sentimentais operetas vienenses, perdendo-se no esquecimento o verdadeiro sentido dos textos de Meilhac e Halévy: são glosas marginais da obra de Zola; e a música de Offenbach elevou-os ao nível de um delicioso Reino dos Sonhos do Absurdo. A comédia alegre abandonou, depois, todas as ambições literárias, com a exceção singular de Georges Courteline[162], conhecedor insuperável da vida burocrática nas repartições públicas, da

---

160 Eugène Labiche, 1815-1888.
Le chapeau de paille d'Italie (1851); *La voyage de M. Perrichon* (1860), etc.
Ph. Soupault: *Eugène Labiche. Sa vie, son oeuvre.* Paris, 1945.

161 Henri Meilhac, 1831-1897, e Ludovic Halévy, 1834-1908.
La Belle Hélène (1865); *La Grande-Duchesse de Gerolstein* (1867); *Périchole* (1868); *Froufrou* (1869), etc.
F. Gaiffe: *Le Rire et la scène française.* Paris, 1932.
S. Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit.* Amsterdam, 1947.

162 Georges Courteline, 1858-1929.
Lidoire (1891); *Messieurs les ronds-de-cuir* (1893); *Boubouroche* (1893); *Les gaîtés de l'escadron* (1895); *Um client sérieux* (1897), etc., etc.
J. Portail: *Georges Courteline, humoriste français.* Paris, 1928.
A. Dubeux: *La curieuse vie de Georges Courteline.* Paris, 1949.

gente nos tribunais e em torno dos tribunais, dos comissários de polícia e da vida nos quartéis. Courteline apresentou tudo isso em pequeninas peças de comicidade extraordinária, colocando-se no ponto de vista do pequeno-burguês parisiense, vítima das chicanas burocráticas por parte de outros pequeno-burgueses parisienses, investidos de poderes públicos. Chegou a apresentar um martirológio humorístico da vida quotidiana; e *Boubouroche*, sua "grande" comédia, é como a suma de todas as suas experiências cômicas e bastante amargas. Courteline não era um "boulevardier" ligeiro. Já o compararam a Molière ou, antes, ao Alceste, de Molière. As suas situações cômicas resultam da eterna estupidez e maldade inata do gênero humano. Courteline é pessimista, incapaz de rir; só faz rir os outros, enquanto os seus personagens se irritam e choram com ele.

Um personagem de Courteline – eis a definição de Henri Becque[163], tipo de um pequeno burocrata, possesso durante trinta anos de "idée fixe" de se tornar dramaturgo, sofrendo toda a espécie de contrariedades, defendendo-se em polêmicas violentas e inúteis, acabando derrotado e ridículo. Esse Becque era um grande dramaturgo, embora um gênio malogrado. *Les Corbeaux,* a comédia de negócios em torno das dívidas de um defunto seria digna de Ben Jonson; e *La parisienne* é a única comédia de "triângulo erótico" que resiste ao tempo: já se tornou um "clássico", como as comédias de Molière, porque Becque observa o amor adulterino nem como *bonvivant* alegre nem como moralista e propagandista de reformas radicais, e sim com a serenidade do estóico, achando natural a perversidade do que se passa no mundo. O pessimismo amargo de Becque é fruto das suas convicções dramatúrgicas. É o único naturalista autêntico na história do teatro. Pretendeu apresentar no palco as coisas da vida com a mesma franqueza e objetividade como Zola no romance; mas o que ele encontrou nos teatros de Paris, era a convenção dramatúrgica de Scribe, Augier, Dumas Filho, Sardou: as *thèses* insinceras e triviais, as intrigas complicadas

---

163 Henri Becque, 1837-1899.
Michel Pauper (1870); *Les honnêtes femmes* (1880); *Les Corbeaux* (1882); *La Parisienne* (1885); *Les Polichinelles* (1900).
A. Got: *Henri Becque, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1920.
A. Arnaoutovitch: *Henry Becque.* 3 vols. Paris, 1927.

que não provam nada, mas têm que divertir ou assustar os espectadores, as "grandes cenas" inverossímeis, os desfechos retumbantes – uma série de falsidades cênicas, falsificando a verdade dos "fatos". Becque pretendeu representar só os "fatos". Por isso aboliu a *thèse*, aboliu a intriga, aboliu os desfechos. As suas comédias não devem ser encaradas como sátiras contra a vida teatral da época: *Les Corbeaux,* contra a honestidade dos comerciantes de Augier; *La Parisienne*, contra o moralismo boêmio de Dumas Filho.

A contradição entre moralismo e determinismo que havia em Zola e que impediu à literatura naturalista desempenhar o seu papel de crítica radical, não podia deixar de gerar um pessimismo profundo, que marca as últimas e maiores obras do naturalismo ocidental: expressões do desespero, da incapacidade de modificar os desígnios do Destino biológico e econômico. Primeiro, esse pessimismo se exprime numa "poetry of despair" – a expressão é usual entre os críticos ingleses, e sendo essa poesia pessimista contemporânea do decadentismo na literatura francesa e em outras literaturas, convém, antes de tudo, distinguir as duas correntes. A própria época já distinguiu bem, dando ampla repercussão ao decadentismo de Verlaine, Samain e Rodenbach, e recusando a influência de Laforgue, cuja atuação sobre a poesia moderna não começou antes de 1910 ou 1920. O estilo dos decadentistas é o simbolismo, ao qual pertencem; foi uma evolução – embora os simbolistas o negassem – do estilo parnasiano, enquanto a "poetry of despair" tem fontes românticas: em Byron, Heine e Schopenhauer, os três autores preferidos de Laforgue, e que também influíram nos outros "poetas desesperados". Gostam eles de referir-se a Baudelaire, mas não à sua angústia religiosa, que ficou então despercebida, e sim ao seu satanismo e amoralismo. Pois os decadentistas são conversos ou ficam, pelo menos, às portas da Igreja, enquanto os "desesperados" são irreligiosos, livres-pensadores, radicais, pequenos-burgueses e intelectuais proletarizados. Os decadentistas exprimirão a angústia de uma crise econômico-social da burguesia no "fim du siècle". Os "desesperados" exprimem a angústia dos radicais proletarizados cuja vontade foi quebrada pelo Destino do determinismo; muitos entre eles pertencem à boêmia, o que revela mais uma vez as origens românticas da sua poesia. Os decadentistas constituem grupos, "escolas"; os "desesperados" encontram-se num isolamento característico.

Quase todos ficaram despercebidos em vida; mas ondas posteriores da "poetry of dispair" renovaram-lhes a memória, reivindicando-os como precursores. Desse modo, o grande poeta modernista húngaro Ady, hostilizado como revolucionário contra as tradições da poesia húngara, chamou a atenção para Vajda[164], pós-romântico mórbido dos anos de 1870, para obter um precursor, um ponto de referência no passado. Mas Vajda era antes um epígono de Heine e de Byron, ao qual tomou emprestada a técnica das novelas em verso; e seria só um Baudelaire falsificado, se o romance meio doloroso, meio grotesco que ele versificou, não tivesse sido a expressão sincera de uma experiência pessoal.

Como um Ariel ao lado desse Caliban oriental aparece a poetisa galega Rosalía de Castro[165], que é, ao lado de Pondal, primeiro poeta da pequena nação desde os dias da Idade Média, mas grande poeta que seria honra para qualquer literatura. O seu volume de poesias em língua castelhana bastava para um crítico como Azorín lhe chamar "o maior poeta espanhol do século XIX"; e afirma-se que a variedade inconvencional dos seus metros e ritmos influenciou o nicaraguano Rubén Darío, o renovador da poesia espanhola moderna. Seria uma repercussão incrível da modesta poetisa regionalista dos *Cantares gallegos*, romântica da melancólica paisagem da Galícia, da "saudade nacional", cantando

"Qu' a gaita gallega
Non canta, que chora."

---

164 Janos Vajda, 1827-1898.
O romance de Alfredo (1876); *Encontros* (1877).
M. Rubin: *Janos Vajda,* Budapest, 1922.
G. Foeldessy: "O Grande precursor de Ady. Janos Vajda". (In*: Novos ensaios sobre Ady.* Budapest, 1927.)

165 Rosalía de Castro, 1837-1885.
Cantares gallegos (1863); *Follas novas* (1880); *En las orillas del Sar* (1884).
J. Vales Failde: *Rosalía de Castro.* Madrid, 1916.
J. S. Prol Blas: *Estudio bibliográfico crítico de las obras de Rosalía de Castro.* Santiago de Compostela, 1917.
A. Santaella Murias: *Rosalía Castro. Su vida, su obra poética, su ambiente.* Buenos Aires, 1940.
L. Carnosa: *Rosalía Castro.* México, 1946.
J. L. Varela: *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX.* Madrid, 1960.

No fundo dessa poesia de tom popular, tão parecida com os cantares galegos de todos os tempos, residem as angústias da alma popular, resíduos de crenças arcaicas da raça céltica –

> "Tenho medo d'unha cosa
> Que vive e que no se ve" –

enquanto em *En las orillas del Sar*, na língua espanhola, menos arcaica, o mesmo sentimento encontra expressão moderna:

> "Inaplicable angustia,
> hondo dolor del alma..."

Rosalía de Castro é "moderna" no sentido de ter sido contemporânea autêntica da "poetry of despair"; em outro sentido, ela é mais moderna do que todos esses "desesperados", porque a sua compaixão de mulher sensível e infeliz com a miséria do seu povo a fez descobrir os motivos sociais daquela "inaplicable angustia" no país dos emigrantes e órfãos:

> "Este vaise y aquél vaise,
> E todos, todos se van;
> Galicia, sin homes quedas
> Que te poidan trabalhar.
> Tés, en cambio, orfos e orfas
> E campos de soledad..."

Os versos brancos e ritmos irregulares de Rosalía de Castro constituem uma revolução do estilo poético espanhol. No último livro, em castelhano, da humilde poetisa até não faltam outros motivos surpreendentes –

> "...Que soy menos que un átomo leve
> Perdido en el universo;
> Nada, en fin..., y que al cabo en la nada
> Han de perderse mis restos" –

revelando a contemporânea autêntica de Laforgue e Thomson B. V.

É menos provinciano e mais pungente o português Cesário Verde[166], cujas poesias só se publicaram depois da sua morte; e que só em nossos dias encontrou a compreensão devida ao seu gênio. À primeira vista, ele também parece um saudosista de velha estirpe, perdido na Lisboa moderna –

> "Nas nossas ruas, ao anoitecer,
> Há tal soturnidade, há tal melancolia,
> Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
> Despertam-me um desejo absurdo de sofrer."

Mas Cesário Verde era naturalista consciente. Inimigo da eloqüência romântica dos seus contemporâneos hugonianos, pretendeu cristalizar em versos parnasianos as coisas mais triviais da vida quotidiana, "os carros d'aluguel" e os "mestres carpinteiros", os "hotéis da moda", os "dentistas" e "as burguesinhas do catolicismo". Acompanhou o gesto de Baudelaire, nos *Tableaux parisiens*:

> "E eu passo, tão calado como a morte,
> Nesta velha cidade tão sombria."

Seduzido por Baudelaire, Cesário Verde começou a internar-se no lado feio da realidade, no

> "bairro aonde miam gatas,
> E o peixe podre gera os focos de infecção."

Mas atrás da fachada naturalista aparecem visões fantásticas –

> "Inflama-se um palácio em face de um casebre..." –

observadas com rara sensibilidade colorística; sonho e realidade misturam-se de maneira inextricável, a "velha cidade sombria" transfigura-se em final apocalíptico. Cesário Verde poderia ter sido o maior poeta do natu-

---

166 Cesário Verde, 1855-1886.
O livro de Cesário Verde (edit. por M. J. Silva Pinto, 1901).
Nova edição (por Luís de Montalvor). Lisboa, 1945.
M. J. Silva Pinto: Introdução da edição citada.
J. G. Simões: "Introdução a Cesário Verde". (In: *O Mistério da Poesia.* Coimbra, 1931.)
C. Cunha: *Cesário, poeta moderno.* Braga, 1954.

ralismo. Se alguém se lhe compara, é um poeta brasileiro, que ele influenciou: Augusto dos Anjos[167], o poeta da "angústia absurda e tragicômica", prejudicado pela forma parnasiana e mais gravemente prejudicado pelo mau gosto da "linguagem científica" dos meio-cultos que o provinciano adotou. Admitindo-se tudo isso, ainda resta mais do que um melancólico fúnebre, um pessimista furioso: o autor de *As Cismas do Destino* e *Último Credo* é o poeta mais estranho e mais original da literatura brasileira.

O satanismo, "naturalista" em todos os sentidos, do verdadeiro ao falso, chegou a um cume precoce e nunca superado, nos *Chants de Maldoror*, de Lautréamont[168], pseudônimo de um desconhecido Ducasse que acabou, com vinte e quatro anos de idade, não se sabe em que vala comum da Paris revolucionária de 1870. Começou a declarar, diante de um Universo vazio que não o ouviu: "Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre." Ninguém entendeu esse "monólogo frenético de um doido", ninguém prestou atenção à sua advertência: "Si quelq'un a du génie, on le fait passer pour un idiot." Parece que Gide foi o primeiro que, por volta de 1905, leu com emoção essas "paroles insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur", como o próprio Lautréamont, definiu a sua estranha poesia em prosa. O que Gide entendeu foi justamente aquilo que Lautréamont, fingindo-se

---

167 Augusto dos Anjos, 1884-1914.
Eu (1912).
Edição (com estudo introdutório de Ferreira Gullar, Rio de Janeiro, 1976).
De Castro e Silva: *Augusto dos Anjos, poeta da morte e da melancolia.* Curitiba, 1945.
J. Cretella Júnior: *A poesia de Augusto dos Anjos.* São Paulo, 1954.

168 Comte de Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse), 1846-1870.
Les Chants de Maldoror (1869).
Edições por Ph. Soupault, Paris, 1927; por A. Breton, Paris, 1938.
L. Pierre-Quint: *Le comte de Lautréamont et Dieu.* Paris, 1930.
A. Breton: "Introdução" da edição citada.
G. Bachelard: *Lautréamont.* Paris, 1939 (2.ª ed., 1956).
Ph. Soupault: *Lautréamont.* Paris, 1946.
M. Jean e A. Mezei: *Maldoror. Essai sur Lautréamont et son oeuvre.* Paris, 1947.
M. Blanchot: *Lautréamont et Sade.* Paris, 1949.
Fr. de Haes: *Images de Lautréamont.* Glenoble, 1970.

"froid" e "sans être ému", não quisera confessar: os motivos psicológicos, a revolta contra as convenções familiares, pervertida em revolta contra todas as convenções e, enfim, contra a convenção da existência do mundo. "J'ai reçu la vie comme une blessure... Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternite, la crevasse béante. C'est le châtiment que je lui inflige." Assim como o Ivan Karamasov de Dostoievski, Lautréamont não aceitou "o bilhete do ingresso para o mundo". Pretendeu destruir a criação por uma enchente de sarcasmos fúnebres; e cinqüenta anos mais tarde chegou o dia em que "todo mundo" de Paris aceitou essa visão. "Gardez-vous de l'impression pénibre que (ma strophe) ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans vous imaginations troublées", advertira Lautréamont; mas já não se precisava dessa advertência para as "imaginations troublées" de 1920, quando os dadaístas e, depois, os surrealistas descobriram a "Epopéia do Mal" naquelas "associações livres de um demônio revoltado", comparando a "grandeur infernale" de Lautréamont à "noche escura" da poesia mística. O que fica é uma emoção profunda em forma não-tradicional, quer dizer, uma poesia subindo das profundidades "imoralistas" do subconsciente e não controlada pela "censura" da inteligência – o que será a delícia dos surrealistas. "J'avais entendu des craquements de chaînes, et des gémissements douloureux", isto é poesia autêntica; mas só será considerada em tempos de "imaginations troublées". Por enquanto, Lautréamont ainda é objeto de estudos psicanalíticos e teses existencialistas. Mas já se pode prever o dia em que será novamente esquecido; e ainda será, várias vezes, redescoberto.

Também já foi redescoberto Tristan Corbière[169], "poète maudit" que começou como anti-romântico e evoluiu, com coerência quase maníaca, para antipoeta negando o lirismo e negando a própria literatura. Seu humorismo

---

169 Tristan Corbière, 1845-1875.
Les amours jaunes (1873; 6ª ed., Paris, 1951).
R. Martineau: *Tristan Corbière. Essai de biographie et de bibliographie.* 2ª ed., Paris, 1925.
A. Arnoux: *Tristan Corbière.* Paris, 1930.
J. Trigon: *Tristan Corbière.* Paris, 1950.
J. Rousselot: *Tristan Corbière.* Paris, 1951.

selvagem e blasfemo não esconde, antes intensifica a emoção. A expressão deliberadamente antiliterária aproxima-se da fala coloquial, que foi, nos anos de 1920, o ideal da nova poesia inglesa. Com efeito, Corbière é mais considerado na Inglaterra do que na França. O que também foi, por motivos semelhantes, o destino póstumo de Jules Laforgue[170], certamente o maior dos "desesperados" e algo mais do que isso. Existem pelo menos três Laforgues diferentes: o pessimista, o desesperado e o modernista.

> "Un couchant des Cosmogonies!
> Ah! Que la vie est quotidiene..."

Nestes dois versos, os vários aspectos da poesia de Laforgue estão reunidos. No primeiro verso revela-se um último byronista, que já leu muito Schopenhauer e mais Eduard von Hartmann; o Laforgue das visões apocalípticas de *L'Impossible*, dos filosofemas de *L'Eternel Féminin* e do *Hamlet*. Um pós-parnasiano, pessimista como os parnasianos, superior a eles e ao próprio Lautréamont pela consciência irônica, pelo humorismo. O segundo verso revela um grande poeta "menor", o "fantaisiste" entre intelectuais proletarizados e tuberculosos. O poeta dos "dimanches", da melancolia dos domingos quando os deserdados da sorte sentem "toute la misère des grands centres"; o poeta dos ressentimentos e invejas, ouvindo os "pianos qu'on entend dans les quartiers aisés". De Heine vem a sua maneira de ironizar a doença que o minava; será de todos os "fantaisistes" a preferência do melancólico moribundo pelas máscaras e fantasias do carnaval. Laforgue, muito influenciado pelo *lied* alemão, sabia perfeitamente afrancesar e latinizar essa influência; depois, serão laforguianas as melancólicas tardes de domingo belgas de Georges Rodenbach e as máscaras de carnaval italianas de Gozzano e tantos outros. Eis Laforgue, o sentimentalista irônico, o

---

170 Jules Laforgue, 1860-1887.
Les Complaintes (1885); *Derniers vers* (edit. por E. Dujardin e F. Fénéon, 1890).
F. Ruchon: *Jules Laforgue, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1924.
J. Cusinier: *Jules Laforgue.* Paris, 1925.
L. Guichard: *Jules Laforgue et ses poésies.* Grenoble, 1950.
W. Ramsey: *Jules Laforgue and the ironic inheritance.* Oxford, 1953.
P. Reboul: *Jules Laforgue.* Paris, 1961.

poeta menor que impressionou profundamente o decadentismo europeu. E às vezes, em *l'Hiver qui vient*, quando o pavor do doente diante do frio lhe arranca o verso –

C'est la saison. Oh déchirements! C'est la saison! –

então o poeta menor torna-se "maior" permanentemente. Enfim, há um terceiro Laforgue; aquele que juntou as "Cosmogonies" e "la vie quotidienne" em dois versos vizinhos. É o Laforgue que sabe ver os mistérios do mundo atrás das coisas triviais da vida quotidiana e falar dos "abîmes" na linguagem coloquial de todos os dias. O discípulo de Eduard von Hartmann alegou como fonte dessas inspirações o subconsciente; no sonho aparece a mesma mistura. Assim, Laforgue falava na língua simbólica do sonho, em alusões e associações livres, sem coerência lógica, chegando a quebrar a sintaxe e a métrica tradicionais, criando o verso livre e a linguagem poética dos surrealistas, de T. S. Eliot e dos modernistas americanos.

A ambição da "poetry of despair" de transformar em poesia a filosofia da época só foi plenamente realizada por Eminescu[171], o único poeta universal da literatura romena. Tinha feito estudos extensos no estrangeiro; desligou-se da fraseologia liberal da qual os latifundiários, a classe dirigente da Romênia, abusavam em seu próprio proveito; aderiu, como jornalista, à "Junimea", o movimento dos intelectuais oposicionistas, quer dizer, conservadores. O poeta adquirira imensa cultura de autodidata, literária e filosófica. Gostava muito de Heine e Gautier. O "seu" filósofo era Schopenhauer, o que basta já para classificá-lo como "poet of despair". Conseguiu o que nenhum outro poeta europeu conseguiu: transformar em poesia pessoal os termos do filósofo. Em *Dionis* transfigurou a idéia de que a vida é um momento de sonho perturbado

171 Mihail Eminescu, 1850-1889.
Poesii (1880, 1885, 1890); *Prosa si versuri* (1890).
J. Scurtu: *Eminescus Leben und Prosaschriften.* Leipzig, 1903.
G. Ibraileanu: Prefácio da edição das poesias. Bucuresti, 1930.
T. Viann: *Poezia lui Eminescu.* Bucuresti, 1930.
G. Galinescu: *Mihail Eminescu.* Bucuresti, 1932. (2ª ed., 1964).
A. Guillermou: *La génèse intérieure des poésies d'Eminescu*. Paris, 1963.

entre as harmonias da não-existência; o homem é criatura supérflua nessa fantasmagoria de universos imaginários e tem que desaparecer da face da Terra condenada (*Glosa*). No desespero extremo, o conservador Eminescu conservou só uma fé: no valor da sua raça latina, embora também condenada a desaparecer no mundo hostil de eslavos (*Rugaciunea unui dac).* Eminescu equivocou-se quanto às origens latinas do seu "racismo"; resíduos de descrenças arcaicas eslavas ressurgiram nas visões fantásticas do seu ocultismo filosófico; visões que o fizeram acabar na loucura. Na literatura romena, a figura impressionante de Eminescu sufocou, por muito tempo, tudo o que não era pessimismo pós-romântico. Só decênios depois descobriu-se no arcaísmo rústico da sua linguagem outra fonte de poesia moderna.

A repercussão européia de Eminescu foi impedida, apesar de muitas traduções, pela divulgação reduzida da sua língua. Mas não foi só isso. A resistência instintiva do público e da crítica contra toda poesia coerentemente pessimista também se manifesta no destino do Eminescu inglês, James Thomson[172], o mais típico dos "poets of despair": intelectual paupérrimo sufocado pelo determinismo econômico e entregando-se ao álcool. O seu grande poema *The City of Dreadful Night*, expressão do pessimismo schopenhaueriano e de um ateísmo radical, sofreu as apreciações mais divergentes: seria mera eloqüência, vigorosa mas pseudofilosófica, de um romântico perturbado, ou então, um dos grandes poemas filosóficos da literatura inglesa, comparável ao *Essay on Man* de Pope, *Excursion* de Wordsworth, e *Alastor* de Shelley. Os admiradores de Thomson gostam de elogiar a *City of Dreadful Night* às despesas do *In Memoriam* de Tennyson; os outros consideram-no, quando muito, como idilista rústico, popular, errando nos labirintos de um gênero falso.

---

172 James Thomson B. V., 1834-1882.
The City of Dreadful Night (1874); *Poems* (1880).
H. S. Salt: *The Life of James Thomson.* 2ª ed. London, 1914.
I. Walker: *James Thomson, B. V., a Critical Study.* Ithaca, 1950.
(Thomson é geralmente citado como Thomson B. V., conforme o seu pseudônimo ocasional Bysshe Vanolis, para distingui-lo do seu homônimo, o poeta das *Seasons*, do século XVIII.)

O maior defeito de Thomson talvez seja a sua forma: a métrica tradicional, algo mecanicamente empregada. Laforgue salvou-se pelo verso livre, aproximando-se da prosa; e Cesário Verde teria mesmo sido, conforme João Gaspar Simões, um espírito essencialmente prosaico. Assunto e intenção da "poetry of despair" exigiram a prosa. Só na prosa era possível exprimir exatamente o problema que angustiava os "radicais": a contradição entre o radicalismo das reivindicações e o determinismo das condições. Daí a importância do romance pessimista e até fatalista na época; e o aparecimento, ao mesmo tempo, de figuras tão extraordinárias como Verga, Pérez Galdós e Hardy. Nestes revela-se com a maior nitidez a relação entre capitalismo e pessimismo que é o fato fundamental da literatura de 1870.

O Destino está presente na obra de Zola, mas não o fatalismo; o descendente de Hugo sempre conservou algo de confiança nos "grandes princípios" libertadores; e acabará como profeta do otimismo social. O fatalismo surge da ausência de esperança da vida boêmia, primeiro em Huysmans[173], cujos romances *Les soeurs Vatard* e A *vau-l'eau* pressagiam a mentalidade, se bem não a arte de Maupassant.

A nossos avós e pais, Maupassant[174] parecia o símbolo da Paris de 1880: da cidade dos prazeres eróticos mais requintados, do luxo da

---

173 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 107.

174 Guy de Maupassant, 1850-1893.
Boule de Suif (1880); *La Maison Tellier* (1881); *Une vie* (1882); *Contes de la Bécasse* (1883); *Mlle. Fifi* (1883); *Clair de lune* (1884); *Au soleil* (1884); *Les soeurs Rondoli* (1884); *Yvette* (1885); *M. Parent* (1885); *Contes du jour et de la nuit* (1885); *Bel-Ami* (1885); *La petite Roque* (1886); *Mont-Oriol* (1887); *Le Horla* (1887); *Le rosier de Mme. Husson* (1888); *Sur l'eau* (1888); *Pierre et Jean* (1888); *Fort comme la mort* (1889); *Notre coeur* (1890); *Inutile beauté* (1890).
E. Maynial: *La vie et l'oeuvre de Maupassant.* Paris, 1919.
G. Lacaze-Duthiers: *Guy de Maupassant.* Paris, 1926.
B. Croce: "Maupassant". (In: *Poesia e non poesia.* 2.ª ed. Bari, 1936.)
R. Dumesnil: *Guy de Maupassant.* Paris, 1947.
Fr. Steegmuller: *Maupassant.* London, 1950.
K. Togeby: *L'oeuvre de Maupassant.* Kjoebenhavn, 1954.
E. D. Sullivan: *Maupassant, the Novelist.* Princeton, 1954.
G. Halperin: *Maupassant, der Romancier.* Zuerich, 1961.
R. Barthes: *Maupassant.* Paris, 1961.

"jeunesse dorée", dos divertimentos escandalosos do Príncipe de Gales; saudade íntima dos burgueses abastados de todos os países, de vacâncias matrimoniais. As edições e traduções baratas de Maupassant – nas ilustrações aparecem "élégants" de bigode, cartola e bengala e senhoras do "demimonde" com cintura de vespa e chapéus enormes – perpetuam até hoje essas ilusões agradáveis de "bons velhos tempos". Quando o alegre e elegante Maupassant morreu louco, os moralistas levantaram o dedo da sabedoria, advertindo gravemente a mocidade; hoje, os seus contos "imorais", tendo perdido muito do antigo encanto de frutos proibidos, já são usados como lições de bom estilo francês para as colegiais do Sion; e Maupassant afigura-se, a muitos, tão antiquado como aqueles bigodes e chapéus. Um dos seus contos, o primeiro, aquele que mais ofende as *bienséances* burguesas, "Boule de suif", entrou no rol das obras clássicas, com todas as honras oficiais. Um dos seus últimos contos, "Le Horla", é estudado pelos especialistas em psicopatologia, como interessante caso de alucinação angustiada. No resto, o nome de Maupassant já não consta das discussões literárias. "La Maison Tellier", "Monsieur parent", "Miss Harriet", "En Famille", "Une partie de campagne", "Sur l'eau", etc.; etc. – quantas obras-primas! – todos esses contos são lidos, em edições baratas, por leitores menos exigentes. A releitura surpreende, porém; eis um contista de mestria singular, talvez o maior desde Boccaccio e Cervantes. E aquele conto "Sur l'eau" revela um grande escritor trágico. Maupassant não é o miniaturista dos prazeres animais; agora, uma tristeza infinita irradia das suas páginas variadas, a monotonia do "post coitum omne animal triste". Maupassant parece muito variado: tratando-se das aventuras cômicas ou tragicômicas da "jeunesse dorée", das misérias da boêmia, da vida dos remadores ao ar livre, da estupidez desgraçada dos burocratas e pequenos-burgueses, da avareza e obstinação dos camponeses normandos – "plus ça change, plus c'est la même chose". Maupassant é divertidíssimo, mas monótono. Não tem muita cultura. Sua inteligência está limitada pelo horizonte algo estreito da sua experiência humana. Por isso, prefere os personagens simples e simplistas, os motivos mais evidentes, os enredos ligeiros. Mas desses seus defeitos construiu Maupassant a mestria da sua técnica. Maupassant é o criador da "short story", caracterizada por uma ou duas viravoltas bruscas que dão o efeito final, infalível. Nesta

técnica, Maupassant é mestre inigualado; e não é uma técnica mecânica. Não serve só para surpreender o leitor, mas também para irritar certos leitores. O boêmio Maupassant pretende "épater le bourgeois", assim como seu padrinho e mestre Flaubert. No seu primeiro conto, "Boule de suif", os burgueses são, em face do inimigo invasor, os covardes, e a prostituta é a patriota heróica; e logo depois, na "Maison Tellier", o bordel é o lugar "fashionable" da pequena cidade normanda e o ponto de encontro dos cidadãos mais honrados. Em Flaubert aprendeu Maupassant – conforme a sua própria confissão – a observação exata dos fatos exteriores e a tradição exata das impressões visuais para a língua. O seu naturalismo é uma teoria e prática da superfície das coisas: sejam as superfícies epidérmicas de amores fáceis, seja o jogo das luzes na superfície das águas do Sena, seja a superfície psicológica de pequenos-burgueses parisienses ou camponeses normandos que se compõem de um material homogêneo somente, estupidez ou avareza. O materialismo de Maupassant não é, como o de Zola, uma filosofia, mas uma maneira espontânea de ver o mundo, uma visão poética – Benedetto Croce chegou a considerar Maupassant como poeta. Daí a frescura dos seus quadros, sobretudo quando se trata da vida puramente animal como dos remadores. O seu contemporâneo Matthew Arnold, se tivesse tomado conhecimento do contista francês, teria ficado horrorizado com a falta de "high seriousness", que foi para ele o critério dos "clássicos". Justamente por isso é Maupassant o "clássico" do materialismo literário. Maupassant não tem ideal algum; senão o ideal literário de observar e reproduzir fielmente a realidade, que é tão triste. Maupassant é profundo na superficialidade, porque reconhece o "sem fundo" da superficialidade, o vazio desta vida corporal, só prazer, sempre o mesmo prazer; e, enfim, a destruição fatal. A angústia do desfecho. Maupassant sempre vira o fantasma do Nada atrás das luzes impressionistas. É um dos escritores mais tristes da literatura universal: um construtor de uma verdadeira "physique du Malheur"; embora com uma secreta nostalgia de saúde mediterrânea. O destino fê-lo adoecer e morrer justamente na Riviera: o primeiro fatalista desesperado entre os naturalistas.

Mas já se vê que Maupassant não é propriamente naturalista. É o mais "natural" dos realistas. É pessimista porque é observador agu-

díssimo ao qual a realidade observada enche o espírito, a realidade toda, de todas as coisas e da existência humana inteira: observação de que não pode resultar outra filosofia. Mas a época ligava essa arte, paradoxalmente, ao jornal humorístico. O nome de Maupassant está ligado à "Vie parisienne" que lhe perpetuou a maneira. Trabalho e sucesso de Maupassant eram ou pareciam fáceis mas era preciso escrever muito para viver. A elegância e os amores de Maupassant não foram pagos com dinheiro herdado. O boêmio Maupassant só se deu ares de "jeunesse dorée"; na verdade, foi um intelectual, trabalhando duro, radical no materialismo da falsa elegância e no fatalismo desesperado. A arte de Maupassant foi inúmeras vezes imitada, quase sempre sem sucesso. Quem se lhe aproximava mais foi o sueco Hjalmar Söderberg[175], autor dos notáveis romances autobiográficos ou de teses audaciosas, mas sobretudo de dois volumes de contos magistrais, *Historietter* e *Resan till Rom.* Um pessimista irônico.

A relação entre boêmia e radicalismo é evidente com respeito ao "verismo" italiano. Pela primeira vez na sua história literária, a Itália contou com uma boêmia, por assim dizer organizada: a famosa "Scapigliatura"[176], círculo de poetas, pintores e músicos de Milão de 1860 e 1870, imediatamente depois da libertação e unificação da Itália. Milão era a primeira cidade moderna, burguesa e industrial, da península; a primeira na qual os artistas se viam reduzidos a uma condição fora da sociedade. Desilusão e desespero refugiaram-se numa vida irregular de deboche – quase todos os membros da "Scapigliatura" acabaram alcoólatras, tuberculosos ou suicidas. De um estilo comum não se pode falar, senão num pós-romantismo vago, entre Musset e Laforgue. Uniu-os a aversão contra o classicismo retórico de Carducci e a hostilidade contra as condições políticas e sociais do novo reino: tinham sonhado com uma Itália utópica, paraíso da liberdade republicana e das artes como na

175 Hjalmar Söderberg, 1869-1941.
Historietter (1898); *Martin Birchs ringdom* (1901); *Doktor Glas* (1905); *Resan till Rom* (1929).
S. Stolpe: *Hjalmar Söderberg.* Stockholm, 1934.
B. Bergman: *Hjalmar Söderberg.* Stockholm, 1951.

176 P. Nardi: *La Scapigliatura.* Bologna, 1924.

Renascença; e encontraram-se numa sociedade de comerciantes e num Estado que se apoiava na polícia. O primeiro impulso dos boêmios foi passadista: retrospectiva histórica para compreender as causas da decepção. Foi o que empreendeu Rovani[177], escrevendo nos *I cento anni* a história de Milão entre 1750 e 1850. Mas a inquietação do boêmio prestava mal para realizar o que, nestes mesmos anos, realizou com êxito maior o espírito tradicionalista do revolucionário Ippolito Nievo. A atmosfera da "Scapigliatura" era lírica. Afirmam que o pintor Emilio Praga[178] teria sido um grande poeta lírico se o álcool não o tivesse destruído cedo; é sempre difícil verificar essa afirmação, tão freqüente na história da literatura universal. Outro "scapigliato", Tarchetti[179], morrendo de tuberculose com vinte e oito anos de idade, deve a pálida fama a um soneto "Ell' era cosi fragile", que os moços decoravam, justamente porque Carducci o estigmatizou como "cume de fraqueza moral e depravação estilística". Em compensação, mais do que um soneto sobrevive de Giovanni Camerana[180], que sobreviveu, por sua vez, trinta anos à "Scapigliatura", saindo enfim de um mundo já diferente pelo suicídio. Camerana tornou-se parnasiano; alguns dos seus sonetos eternizam com perfeição notável as cidades e paisagens do Piemonte.

---

177 Giuseppe Rovani, 1818-1874.
I cento anni (1859/1864).
B. Croce: "Giuseppe Rovani". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. I. 3ª ed. Bari, 1929.)

178 Emilio Praga, 1839-1875.
Tavalazza (1862); *Penombre* (1864); *Poesia postume* (1877).
A. Canilli: *L'opera poética di Emilio Praga.* Milano, 1907.

179 Iginio Ugo Tarchetti, 1841-1869.
Disjecta (1879).
B. Croce: "Iginio Ugo Tarchetti". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. I. 3ª ed. Bari, 1929.)

180 Giovanni Camerana, 1845-1905.
Versi (1907).
B. Croce: "Giovanni Camerana". (In: *La Letteratura della Nuova Itália.* Vol. I. 3ª ed. Bari, 1929.)

Quando Camerana se suicidara, sobreviveu só um, o último "scapigliato", perdido como um bloco errático no século XX: Carlo Dossi[181]. Com vinte e um anos de idade, tirara a suma da sua existência literária malograda escrevendo a autobiografia *Vita di Alberto Pisani*; desapareceu, depois, no anonimato de uma honrosa carreira diplomática, terminando a vida na solidão da aldeia de Dosso, sobre o lago de Como. Na literatura de voz alta de Carducci não havia lugar para a prosa de surdina de Dossi, poesia intimista das mais finas da literatura italiana: série de fragmentos de observações de um desenhista – e caricaturista – de tipos populares, com um grande coração para com os humildes e as crianças. Dossi era, pelo menos no que escreveu, uma personalidade meio patológica. O seu exemplo iniciou a época do "fragmentismo", da dissociação das obras e das personalidades literárias na Itália – há em Dossi algo de pirandellesco. Há quem o classificasse como precursor do futurismo. Outros críticos, porém – Carlo Linati dedicou-lhe páginas inesquecíveis em *Sulle orme di Renzo* –, adivinham na inquietação do solitário Dossi um eco da angústia do solitário Manzoni e no eremitério de Dosso sobre o lago de Como um último asilo do autêntico espírito lombardo na época da industrialização brutal. Talvez todos os "scapigliati" fossem pequenos intelectuais provincianos, perdidos na cidade. Pelo menos explica isso a presença, entre eles, dos futuros veristas sicilianos.

Os críticos estrangeiros sempre consideraram o "verismo" como a forma italiana do naturalismo, pouco mais do que uma variedade ligeiramente diferente do zolaísmo: descrição minuciosa da vida instintiva e ambições de análise psicofisiológica e sociológica. Quando uma das obras-primas do verismo, a novela "Cavalleria rusticana" de Verga, percorreu o mundo, como libreto da ópera homônima de Mascagni, admitiu-se mais

---

181 Carlo Dossi (pseudônimo de Alberto Pisani Dossi), 1843-1910.
Vita di Alberto Pisani (1870); *Ritratti umani* (1879); *Amori* (1887).
G. P. Lucini: *L'ora topica di Carlo Dossi.* Varese, 1911.
C. Linati: *Sulle orme di Renzo.* Roma, 1919.
B. Croce: "Carlo Dossi". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3ª ed. Bari, 1929.)

um elemento característico: certo romantismo exótico, mais ou menos à maneira como mais tarde o cultivará Blasco Ibáñez. Se fosse só isso, o verismo merecia a pouca atenção que o público e a crítica europeus lhe dedicaram. Os críticos italianos, admitindo a influência de Zola e da teoria científica ou pseudocientífica, reivindicaram, no entanto, uma posição singular do verismo[182] dentro da literatura naturalista: salientaram que o naturalismo zolaísta é, por índole, urbano, enquanto o verismo é produto da Sicília, da paisagem mais arcaica da Itália; e descobriram-lhe, distanciando-o da falsidade romântica de Mascagni, traços de grandeza antiga. O ponto fraco dessa distinção é que ele não se aplica bem ao verismo em conjunto, senão nos aspectos exteriores. A grande exceção, de verdade, é Verga, que não pertence à região de Zola e sim à de Pérez Galdós e Hardy.

A teoria do verismo foi esboçada por Luigi Capuana,[183,] teoria toda zolaísta na verdade: as condições especiais da Sicília, província de feudalismo atrasado em transição para a economia moderna, como campo de observação do "romance experimental". *Il marchese di Roccaverdina* seria, então, a obra máxima do verismo; mas é só o estudo de um "caso" à maneira de Zola, estudo algo falsificado pelas tendências de Capuana, democrata meio socialista, meio pacifista, como então todo mundo foi na Itália. Capuana tornou-se muito popular na sua pátria; a sua literatura correspondia ao gosto médio.

Conservar-se fiel à objetividade exigida pela teoria verista foi a ambição de Verga[184], embora os seus começos não deixassem adivinhar

---

182 L. Russo: *I narratori.* Roma, 1923.
P. Arrighi: *La vérisme dans la prose narrative italienne.* Paris, 1937.
N. Sapegno: *Compendio di storia della letterature italiana.* Firenze, 1947.

183 Luigi Capuana, 1839-1915.
Giacinta (1879); *La sfinge* (1897); *Il Marchese di Roccaverdina* (1901), etc.
A. Pellizzari: *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana.* Napoli, 1919.
P. Vetro: *Luigi Capuana. La vita e le opere.* Catania, 1922.
E. Scalia: *Luigi Capuana and his Times.* New York, 1952.

184 Giovanni Verga, 1840-1922.
Una peccatrice (1866); *Eva* (1873); *Primavera ed altri racconti* (1877); *Vita dei campi* (1880); *I Malavoglia* (1881); *Novelle rusticane* (1883); *Mastro don Gesualdo* (1888).

aquele realismo severo. O jovem Verga, estudante e literato em Milão, era "scapigliato", cheio dum romantismo febrilmente erótico e meio sentimental. Os seus primeiros romances são imitações – parece quase incrível – de Feuillet. Essa fase de Verga nem será capaz de interessar os especialistas. Voltou, depois, para a ilha natal, tornando-se exemplo vivo da teoria naturalista: recebeu as influências mesológicas como um impacto, mudou completamente de estilo, escreveu os primeiros contos realistas da vida siciliana. "Realistas", porque a maneira de ver é antes a de Balzac do que a de Zola; todos os grandes "fatalistas" do naturalismo revelam filiações pré-zolaianas: Verga e Pérez Galdós filiam-se a Balzac, Maupassant a Flaubert, Hardy à tradição do teatro elisabetano e ao realismo sensacionalista de Wilkie Collins. Com Hardy, Verga tem em comum o regionalismo e o pessimismo que vê nos instintos humanos, bestiais, a fonte de todos os males do mundo. Escreveu contos da vida rústica, como os de Maupassant, mas a técnica é menos elegante e mais concisa: "Cavalleria rusticana", "La lupa", "Rosso Malpelo" lembram antes a Mérimée. Contudo, Verga é superior aos franceses com respeito à analise sociológica do ambiente. Sobretudo no maior conto de Verga, "Jeli il pastore", fica clara a relação entre a bestialidade dos homens e o feudalismo decadente, que constitui o fundo dos dois grandes romances de Verga: *I Malavoglia,* história da ruína econômica de uma família de marinheiros; e *Mastro don Gesualdo*, história de um *noveau-riche* ple-

---

L. Russo: *Giovanni Verga.* Napoli, 1920. (5º ed. Bari, 1943.)
A. Momigliano: *Giovanni Verga narratore.* Palermo, 1923.
B. Croce: "Giovanni Verga". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3ª ed., Bari, 1929.)
G. Ragonese: *Giovanni Verga. Studio critico.* Roma, 1931.
Th. Goddard Bergin: *Giovanni Verga.* New Haven, 1931.
M. Fusco: *L'opera di Giovanni Verga.* Catania, 1934.
E. De Michelis: *L'Arte del Verga.* Firenze, 1941.
D. Garrone: *Giovanni Verga.* Firenze, 1944.
N. Cappellani: *L'Opera di Giovanni Verga.* Firenze, 1948.
G. Santangelo: *Storia della critica verghiana.* Firenze, 1956.
S. Cattaneo: *Giovanni Verga.* Torino, 1963.
V. Masiello: *Verga tra ideologie e realtà.* Bari, 1970.

beu, arruinado pelo casamento de sua filha com um aristocrata. Esses romances dão testemunho de um pessimismo desesperado: o céu azul da Sicília parece tão negro como a fumaça sobre os *boulevards* noturnos de Maupassant e a neblina sobre a planície de Wessex de Hardy. Verga distingue-se, porém, pela arte novelística, incomparavelmente superior à de Maupassant e de Hardy. Verga é, entre os naturalistas, o maior artista, pela sobriedade do estilo, lapidário e elíptico, e pelo rigor clássico da composição, Considerando-se a substância grega, permanente desde dois milênios, da vida siciliana, o regionalista da Sicília não pode deixar de ser um clássico. Já foi chamado de "Teócrito da decadência moderna", e à sua obra "*Odisséia* dos plebeus". Nessa comparação com Homero e nessa alusão aos plebeus reside, realmente, a particularidade de Verga. Não é, como Zola e outros naturalistas ocidentais, um intelectual pequeno-burguês, colocado num mundo proletarizado e recorrendo a experiências autobiográficas. Verga é um *gentiluomo*, um aristocrata siciliano, apiedando-se da miséria da "povera gente", da qual virou o *trovatore* estranho; cheio de compaixão e simpatia humana, como os grandes escritores russos; mas colocado acima do povo. Daí o realismo imperturbável, clássico. E também é "clássica" a tristeza infinita de Verga sob o céu da Sicília e em face do mar jônico: lembra antes a representação das tragédias gregas nessa mesma paisagem, nos teatros de Siracusa e Taormina. Em todas as obras de Verga há a dialética trágica entre a vontade humana e a fatalidade das coisas. Seu fatalismo é o estupor religioso do homem antigo perante o Destino; não importa o que esse Destino decreta – no caso, o fim do feudalismo e dos seus "heróis" sangrentos e sujos. Não é outro o assunto de *Orestia*: o Destino resolve acabar com a lei dos antepassados. Verga sabe que essa lei não era boa; e se a nova lei, a dos burgueses, não é melhor, a culpa será do poeta? Ao fatalismo só resta uma solução: contemplar calmamente os *ricorsi* da História. Deste modo, Verga, contou suas histórias; e depois envolveu-se, durante mais de trinta anos, num silêncio desdenhoso, até a morte.

Em nossos dias, valor e glória de Verga não cessaram de crescer: toda a ficção italiana moderna, o neo-realismo dos Moravia e Vittorini, Berto e Brancati, Pratolini e Bernari, é de origem "verguiana". Mas não o tinham compreeendido assim os contemporâneos daquele longo

silêncio. Surgiram equívocos em torno da sua obra mal conhecida. Alguns teimaram em interpretá-la como mera análise sociológica; outros só viram a superfície pitoresca do assunto regionalista. Aquela interpretação prevaleceu na Itália, e levou Federico De Roberto[185] à tentativa, em *I vice-re,* da apresentação novelística da história social da Sicília, obra que ficou durante muito tempo esquecida, mas é agora reabilitada como poderoso romance épico. A segunda interpretação, a regionalista, venceu no estrangeiro: confundiram Verga com os efeitos brutais, as canções e danças pitorescas da *Cavalleria rusticana*, de Mascagni. Mas isso se encontrou bem melhor nos romances e contos da escritora sarda Grazia Deledda[186], que ficou como a última coluna do verismo. Não há motivo para desprezar-lhe a arte; *Elias Portolu* e *La madre* são do melhor que o regionalismo criou: obras de um realismo sério. Mas Deledda é decadente onde Verga fora trágico; no resto, compreende-se certa irritação injusta em face do fato de que Verga não foi até hoje bastante apreciado no estrangeiro, apesar dos esforços de D. H. Lawrence e outros, ao passo que Grazia Deledda recebu o Prêmio Nobel. A literatura do grande pessimismo encontrou sempre resistência obstinada. A relação entre capitalismo e pessimismo revela-se muito bem no fato de que aquela "suprema distinção literária", o Prêmio Nobel, instituído pelo grande capitalista, também não foi conferida a Pérez Galdós nem a Hardy, os dois pares de Verga.

---

185 Federico De Roberto, 1866-1927.
I vice-re (1893).
B. Croce: "Federico De Roberto". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. VI. Bari, 1940.)
G. Mariani: *Federico De Roberto, narratore.* Roma, 1950.
V. Spinazzola: *Federico De Roberto e il verismo.* Milano, 1961.

186 Grazia Deledda, 1877-1936.
Racconti sardi (1894); *La via del male* (1896); *Elias Portolu* (1903); *Genere* (1904); *Nostalgie* (1905); *L'ombra del passato* (1907); *Canne al vento* (1913); *La madre* (1920).
E. De Michelis: *Grazia Deledda e il decadentismo.* Firenze, 1938.
J. C. Romein-Hutscheler: *Grazia Deledda. Haar gelstelijke en artistieke ontwikkeling.* Arnhem, 1951.

Pérez Galdós[187], embora algo mais conhecido no estrangeiro do que Verga, não conseguiu porém, nem na extrema velhice, a glória tardia

---

187 Benito Pérez Galdós, 1843-1920.

Episódios nacionales: *Trafalgar* (1873); *La corte de Carlos IV* (1873); *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873); *Bailén* (1873); *Napoléon en Chamartin* (1874); *Zaragoza* (1874); *Gerona* (1874); *Juan Martín el Empecinado* (1874); *La batalha de los Arapiles* (1875); *El equipaje del rey José* (1875); *Memorias de un cortesano del 1815* (1875); *La gran casaca* (1876); *El grande Oriente* (1876); *El 7 de julio* (1876); *Los cien mil hijos de San Luis* (1877); *El terror de 1824* (1877); *Un voluntario realista* (1878); *Los apostólicos* (1879); *Un faccioso más y unos frailes menos* (1879); *Zumalacárregui* (1898); *Mendizabal* (1898); *De Quate a La Granaj* (1898); *Luchana* (1898); *La campaña del Maestrazgo* (1899); *La estafeta romántica* (1899); *Vergara* (1899); *Montes de Oca* (1900); *Los Ayacuchos* (1900); *Bodas Reales* (1900); *Las tormentas del 48* (1902); *Narváez* (1902); *Los duendes de la camarilla* (1903); *La revolución de julio* (1904); *O'Donnell* (1904); *Carlos VI en la Rapita* (1905); *La vuelta al mundo en la Numancia* (1906); *Prim* (1906); *La de los tristes destinos* (1907); *España sin rey* (1908); *España trágica* (1909); *Amadeo I* (1910); *La primera República* (1911); *De Cartago a Sagunto* (1912); *Cánovas* (1912).

Romances: *La Fontana de oro* (1870); *Doña Perfecta* (1876); *Gloria* (1876/1877); *La família de León Roch* (1879); *El amigo manso* (1882); *Fortunata y Jacinta* (1886/1887); *Miau* (1888); *Realidad* (1889); *Angel Guerra* (1890/1891); *Tristana* (1892); *Torquemada en la Hoguera* (1889) ; *La Incógnita* (1889); *Torquemada en la cruz* (1893); *Torquemada en el purgatorio* (1894); *Torquemada y San Pedro* (1895); *Nazarín* (1895); *Halma* (1895); *El abuelo* (1897); *Misericordia* (1897); *El abuelo* (1904).

Teatro: *La loca de la casa* (1893); *Doña Perfecta* (1896); *Electra* (1901); *Santa Juana de Castilla* (1918).

R. Pérez de Ayala: "El liberalismo y 'La loca de la casa'". (In: *Las Máscaras.* Vol. I. Madrid, 1919.)

L. B. Walton: *Galdós and the Spanish Novel in the Nineteenth Century.* London, 1928.

C. Vázquez Arjona: *Introducción al estudio de la primera serie de los Episodios Nacionales de Pérez Galdós.* Baltimore, 1933.

E. Gutiérrez Gamero: *Galdós y su obra.* 2 vols., Madrid, 1933/1935.

J. L. Sánchez Trincado: *Galdós.* Madrid, 1934.

J. Casalduero: *Vida y obra de Galdós.* Buenos Aires, 1942.

H. C. Berkowitz: *Benito Pérez Galdós; the Story of a Spanish Man of Letters.* New York, 1948.

W. T. Pattison: *Benito Pérez Galdós and the Creative Process.* Minneapolis, 1954.

J. F. Montesinos: *Galdós*. 3 vols. Madrid, 1968-1970.

de Hardy, feita pelos críticos franceses e negada até hoje ao espanhol; e é preciso acrescentar que a sua fama nem de longe pode competir com a de Maupassant. Mas Pérez Galdós é o maior entre todos eles: reúne-lhes as características, inclusive o aparente regionalismo, e é ao mesmo tempo uma expressão tão completa da nação espanhola que só Lope de Veja pode ser mencionado ao seu lado; comparação para a qual já o volume imenso da sua obra – mais ou menos 70 romances – convida. Os próprios espanhóis nem sempre admitiram isso. Os seus grandes sucessos por volta de 1880, e sobretudo o da peça dramática *Electra*, em 1901, deviam-se menos à compreensão literária do que ao pró-e-contra quanto à tendência anticlerical. Depois, houve uma baixa evidente: os estetas que seguiram aos pioneiros da geração de 1898, censuraram asperamente o estilo de Galdós, "estilo de jornalista", "estilo livresco, abaixo de péssimo", criticaram as atitudes burguesas do escritor que parecia um "vitoriano" tímido: republicano e até socialista, mas inimigo da revolução; anticlerical, e cheio de respeito pelo clero. As manifestações de amizade que os grandes escritores conservadores, Pereda e Menéndez y Pelayo, seus inimigos ideológicos, lhe dedicaram, contribuíram para alimentar as suspeitas de que Galdós fosse um "burguês antiquado", removidas talvez só pelo desprezo oficial da parte da ditadura franquista. No exílio, os intelectuais espanhóis voltaram a admitir a grandeza de Galdós, burguês liberal, sim, mas cujo liberalismo não exclui, antes implica a grandeza.

Afinal, nem sempre foi Galdós um burguês de casaca e cartola. O seu conhecimento íntimo de todas as classes da sua querida cidade de Madri – conhecimento do qual *Fortunata y Jacinta* é o monumento – provam o contrário. Galdós era filho da classe média. Mas a transferência definitiva do estudante, das Ilhas Canárias, sua terra natal, para Madri, significou um deslocamento social, seguido de muitos anos de vida boêmia entre estudantes, jornalistas, artistas; na *Fontana de oro* descreveu esse ambiente. Os começos de Galdós não são menos boêmios do que os de Verga e todos os intelectuais radicais da época. Apenas, superou-os por um trabalho imenso, espécie de auto-educação de um espanhol de velha estirpe para a vida moderna, processo paralelo da europeização da própria Espanha pelas influências estrangeiras. Joaquín Casalduero, ao qual se deve penetrante estudo da vida e obra de Galdós, salienta-lhe as relações

com o grande educador e europeizador Giner de los Rios, o mestre da geração de 1898, dos novos cujo patriotismo pessimista o próprio Galdós parece antecipar. Não é isso, porém, inteiramente exato. Galdós era, por índole, incapaz de adotar pontos de vista puramente estéticos; e entre as influências germânicas que recebeu, falta o nome, tão importante para os de 1898, o de Nietzsche. Para isso, Galdós era liberal no alto sentido da palavra. Era inimigo de fachadas bonitas, seja a da Espanha barroca, seja a de uma Espanha superficialmente modernizada. O seu conceito do liberalismo exigiu – e isso o ligou à geração seguinte – uma educação radical da nação inteira para o futuro democrático. Para esse fim, concebeu a série dos *Episodios nacionales,* análise novelística da história espanhola desde o começo do século XIX.

Os 45 romances dos *Episodios Nacionales* constituem uma empresa gigantesca, contudo menos imensa do que parece. Galdós não dá analises profundas ou vastos panoramas. Limita-se principalmente à cidade de Madri, tratando as províncias só subsidiariamente, colocando-se de propósito no ponto de vista de um homem do povo ou antes de um jornalista popular, falando ao povo. Narra sem arte, desdenha o brilho estilístico, pretende descrever a transformação dos farrapos humanos que foram os antigos servos do Estado barroco, em burgueses e operários laboriosos, que renunciarão aos fantasmas do Império castelhano, militar e eclesiástico. Galdós iniciou a série quando a Primeira República espanhola parecia, em 1873, iniciar a nova era; e interrompeu-a, quando a restauração da monarquia lhe destruiu essa esperança. Mas nem toda esperança. O burguês Galdós, já cansado das frases demagógicas, vazias e impotentes, aderiu à monarquia. Dentro do regime parlamentar acreditava possível a vitória dos novos valores, pelos quais e contra o clericalismo intolerante lutou nos três grandes romances *Doña Perfecta, Gloria* e *La Família de León Roch.* O estilo é o de Balzac; a ideologia é a contrária. E foi essa discrepância que o levou a superar o realismo e chegar ao naturalismo de Zola.

Como naturalista escreveu Galdós as suas obras-primas, os maiores romances modernos da literatura espanhola; sobretudo *Fortunata y Jacinta*, o romance de Madri, é um dos maiores monumentos novelísticos já dedicados a uma cidade. A influência de Zola é inconfundível, mas não exclusiva; as diferenças são evidentes. Os caracteres de Galdós são mais

humanos, menos típicos; os enredos complicados são dominados com a habilidade de um grande dramaturgo, acostumado a dirigir massas humanas no palco. Às teses, nunca abandonadas, falta a agressividade. De um grande dramaturgo, Galdós também possui a imparcialidade serena que vive com todos os personagens igualmente. É isso ao que Pérez de Ayala chamou "o liberalismo de Pérez Galdos", comparando-o à imparcialidade do Criador para com as suas criaturas e à imparcialidade relativista do humorista Cervantes. Apenas, Galdós europeizou a tradição cervantina, libertando-a do provincialismo dos Valera e Palacio Valdés; além da influência de Balzac, nota-se a de Dickens. O grande espanhol Galdós é um grande europeu.

Galdós nunca foi materialista perfeito. Os quatro romances, nos quais o personagem principal é o avarento Torquemada, simbolizam a luta entre o espírito humano e a matéria bruta. Em *Angel Guerra,* romance da Toledo mística, já prevalecem os problemas espirituais; e no fim dessa fase Galdós escreveu *Nazarín*, o romance do verdadeiro sacerdote, visto pelos olhos de um Tolstoi espanhol. Tendo superado o materialismo, Galdós perdeu o interesse pela análise novelística do ambiente. Reduziu cada vez mais o elemento mesológico. Chegou à eliminação completa das descrições e de qualquer intervenção do romancista: eis o romance dialogado, do qual *El abuelo* é o maior exemplo. Daí era só um passo para o teatro, e Galdós deu esse passo: aproveitando-se da dramaticidade intensa de muitos romances seus, dramatizou-os. E com um drama, *Electra,* conseguiu o maior sucesso da sua carreira literária.

Não era acaso, isso. O teatro permitiu-lhe a confrontação mais intensa das contradições dialéticas. Galdós voltara ao hegelianismo; mas agora como socialista militante. Em 1898, com a perda das últimas colônias, a Espanha barroca desaparecera, a monarquia tinha perdido a razão de ser. No mesmo ano, Galdós recomeçou a série interrompida dos *Episodios nacionales.* Mas agora é diferente. Agora prevalece o pessimismo da atmosfera de 1898. As fraquezas da continuação talvez se expliquem pela contradição entre a filosofia hegeliana da história, que Galdós adotara, e o pessimismo cada vez mais acentuado, do que *Misericordia* é a prova emocionante. Galdós já não acreditava na vitória das forças do bem; leu muito Schopenhauer, aproximando-se do fatalismo desesperado de Verga

e Hardy. Mas não silenciou nem se retirou. "Para lutar não é preciso ter esperança", isso parecia o seu lema, aforismo estóico. O estoicismo foi a filosofia nacional dos espanhóis de todos os tempos. E Pérez Galdós era um grande espanhol.

Em Pérez Galdós manifesta-se bem claro a permanente angústia, não alheia a Verga e também aparecendo no Maupassant do "Horla". Evidentemente, uma religiosidade altamente herética, uma ortodoxia às avessas; não pode deixar de ser assim entre os radicais. É a religião anticristã, a do fatalismo. Professando-a, Pontoppidan[188] também se caracteriza como um desses grandes pessimistas. Em Hardy – a veia religiosa dos ingleses é muito marcada – essa religiosidade herética chegou às expressões mais explícitas.

Thomas Hardy[189], escritor infatigável, apesar de perseguido pela indiferença ou hostilidade dos seus patrícios, alcançou pelo menos na ex-

---

188 Cf. nota 98.

189 Thomas Hardy, 1840-1928.
Under the Greenwood Tree (1872); *Far from the Madding Crowd* (1874); *The Return of the Native* (1878); *The Trumpet Major* (1880); *The Mayor of Casterbridge* (1886); *The Woodlanders* (1887); *Wessex Tales* (1888); *Tess of the D'Urbervilles* (1891); *Life´s Little Ironies* (1894); *Jude the Obscure* (1895); *Wessex Poems* (1898); *Poems of the Past and the Present* (1902); *The Dynasts* (1903/1908); *Collected Poems* (1919).
A. Stanton Whitfield: *Thomas Hardy, the artist, the Man and The Disciple of Destiny.* London, 1921.
J. W. Beach: *The Technique of Thomas Hardy.* Chicago, 1922.
A. Quiller-Couch: "Hardy's Poetry". (In: *Studies in Literature.* Vol. I. Cambridge, 1924.)
S. C. Chew: *Thomas Hardy, Poet and Novelist.* New York, 1928.
Ch. Du Bos: "Quelque traits du visage de Hardy". (In: *Approximations.* Vol. IV. Paris, 1930.)
H. C. Duffins: *Thomas Hardy.* 3.ª ed. Manchester, 1937.
W. R. Rutland: *Thomas Hardy, a Study of His Writings and Their Background.* Oxford, 1938.
C. J. Weber: *Hardy of Wessex.* New York, 1940.
E. Blunden: *Thomas Hardy.* London, 1942.
D. Cecil: *Hardy, the Novelist.* London, 1943.
H. C. Webster: *On a Darking Plain. The Art and Thought of Thomas Hardy.* Chicago, 1947.

trema velhice a fama universal que mereceu, como um dos grandes escritores da maior das literaturas. As homenagens de 1920, na Inglaterra, e as de 1922, na França, eram comoventes. Desde então, houve ligeiro declínio: gerações novas não gostaram, mais uma vez, do pessimista. Mas não sabem opor nada ao estoicismo viril de Hardy:

> "Black is night's cope
> But death will not appal
> One who, past doubtings all,
> Waits in unhope."

Hardy é um dos poetas mais densos da língua inglesa. Um crítico americano de filiação muito diferente, Ransom, coloca-o entre os três maiores poetas da língua no século XX, ao lado de Keats e Eliot. Aqueles versos esclarecem bem o sentido do seu naturalismo. Hardy, que poderia ser o herdeiro da melhor tradição novelística inglesa, aprendeu em Zola a importância dos problemas sexuais e a coragem – inédita na Inglaterra – de falar com franqueza sobre esse tabu da época vitoriana. Mas as razões de Hardy eram diferentes. Não o interessavam os motivos fisiológicos e sim as conseqüências morais. Era determinista como Taine e Claude Bernard, e pessimista como Schopenhauer. Decididamente, não era cristão, porque não acreditava no amor de Deus. Contudo, tem algo de um "preacher" de seita, viajando de aldeia para aldeia, advertindo os pecadores e consolando os infelizes. Quanto aos motivos, responsabilizou o Demiurgo que construíra tão mal o Universo; não responsabilizou os homens pelos atos que cometem fatalmente, impelidos pelos instintos inatos e punidos pela coletividade estúpida. Mas sentia intensamente com as vítimas, sobretudo com as mulheres, vítimas do instinto sexual do homem, e com os pequenos intelectuais, perdidos na incompreensão do ambiente rústico – confirmam isso os seus personagens representativos, Tess e Jude. Naquela teoria pessimista,

---

L. De Ridder: *Le pessimisme de Thomas Hardy.* Paris, 1948.
A. J. Guérard: *Thomas Hardy, the Novels and Stories.* Cambridge, Mass., 1949.
D. Hawkins: *Thomas Hardy.* London, 1951.
Ev. Hardy: *Thomas Hardy, a Critical Biography.* London, 1953.
Dougl. Brown: *Thomas Hardy.* London, 1954.

schopenhaueriana, dos instintos reside o naturalismo de Hardy; adotou-o porque era, ele mesmo, um daqueles pequenos intelectuais, passando a maior parte da vida como arquiteto na região de Wessex, na qual também se passam os seus romances. Região agrária em meio da Inglaterra altamente industrializada, região meio feudal, atrasada, assim como a Normandia de Maupassant, a Sicília de Verga e a Espanha de Pérez Galdós. Preso nessa paisagem arcaica, imóvel, Hardy é uma rara exceção entre os romancistas vitorianos, só comparável, a esse respeito, a George Eliot: um romancista rural. Um dos seus primeiros romances, *Far from the Madding Crowd,* tem como título um verso de *Elegy in a Country Chyurchyard* de Gray, aquele poema do século XVIII no qual o bucolismo convencional se converteu em lamento e acusação escondida. Hardy nunca deixará essa região de Wessex. Em *The Return of the Native* descreveu-a de maneira tão permanente como é permanente essa campina primitiva. Nos contos, *Wessex Tales* e *Life's Little Ironies,* apresentou com realismo bem inglês as pequenas complicações de vida da gente que a habita. Os seus grandes romances, um crítico comparou-os a uma viagem noturna do romancista pelos campos; a lanterna na mão, caminha pelo nevoeiro, à direita e à esquerda vê as cruzes dos que caíram na luta contra o Destino, de todos eles sabe a história, como um cronista da aldeia que representa a humanidade.

As histórias que Hardy contou não constituem leitura agradável. Sedução, assassinato e suicídio são temas habituais. O estilo é melodramático, às vezes falsamente "poético". No ambiente rústico, aqueles enredos violentos também têm algo de falsa teatralidade. Mas se T. S. Eliot censura no romancista o masoquismo para consigo mesmo e o sadismo para com os leitores, esqueceu que isso também é velha tradição inglesa: se bem não a dos "bien-pensants" respeitáveis, mas a dos dramaturgos elisabetanos, de Webster, Ford, Tourneur e, sobretudo, de Middleton. *Tess of the D'Urbevilles* é uma tragédia elisabetana, peça-companheira do *White Devil* ou do *Changeling*, cheia de horrores e com um patético apelo final ao Destino em vez da catarse. Elogiou-se muito o grande poder construtivo de Hardy – lembra-se a sua profissão de arquiteto. Outros críticos censuram-lhe a técnica novelística antiquada e o grande papel do acaso – assim como o acaso predomina também nas tragédias elisabetanas, tão "inverossímeis" conforme Archer. Mas nisso havia intenção da parte do romancista que

fala, ele mesmo, de "crass casualty". O papel do acaso na vida é, conforme Hardy, um dos sintomas da má construção do Universo, obra de um demiurgo inferior, como na doutrina dos gnósticos, um deus que fracassou nos seus intuitos ou que está fazendo mal às criaturas, intencionalmente. "The President of the Immortals... had ended his sport with Tess..." – essa frase final de *Tess of the D'Ubervilles* lembra imediatamente os versos em *King Lear*:

> "As files to wanton boys, are we to the gods;
> They kill us for their sport."

Hardy já foi chamado "pagão". Há algo de verdade nisso, mas não é exato. Assim como os dramaturgos elisabetanos é Hardy um maniqueu – definição que dá, ao mesmo tempo, a justa medida do fatalismo de Verga e do pessimismo final de Pérez Galdós. Um maniqueu moderno, porém, não pode ser pagão; é um cristão herético. Hardy é o grande herético do cristianismo vitoriano; é anticristão por sentimento cristão; responsabilizando a Deus pela moral hipócrita dos cristãos. O crítico Daiches afirma que Hardy não compreendeu bem o seu próprio pessimismo, considerando a queda dos valores vitorianos como o fim apocalíptico do mundo. A contraprova seria *Jude the Obscure,* a tragédia do pequeno intelectual no ambiente rústico que se suicida. Hardy, o estóico que "waits in unhope", sobreviveu. Mas era existência sem saída. "A face on which time makes but little impression", Du Bos aplicou essas palavras de Hardy sobre a paisagem de Wessex ao próprio romancista, que é como sem evolução, sem possibilidades de evolução. Conjecturou-se muito por que motivo Hardy, depois de *Jude the Obscure*, abandonou o romance, dedicando-se só à poesia. A maneira hostil com que aquele seu maior romance foi recebido, não pode ter sido o único motivo; nem a insatisfação com o romance regionalista. Hardy não é regionalista, tampouco como Verga; assim como esse não descende da poesia dialetal da Sicília, assim tem Hardy pouco em comum com a poesia rústica de Crabbe e Wordsworth, a não ser certa tendência "populista"; seu Wessex é símbolo do Universo inteiro. Mas é um Universo imóvel, sem história, sem saída. E Hardy não escreveu, depois, só poesia. Ao contrário: compôs o enorme drama épico *The Dynasts*, traduzindo para a História o seu assunto novelístico. Essa obra cósmica, tentativa de expli-

car, pelo exemplo do destino de Napoleão, o Destino das pobres criaturas, representa dentro da obra de Hardy o que são os romances dialogados na obra de Pérez Galdós. Mas Schopenhauer é mau guia no labirinto da História. E Hardy só chegou ao resultado que condensou em forma epigramática, na poesia *In Time of the Breaking of Nations*:

> "...yet this will go onward the same
> Though Dynasties pass."

Desse naturalismo não havia saída.

A verdade disso, experimentou-a amargamente George Gissing[190], que é como um personagem de Hardy. A sua última obra, autobiográfica, *The Private Papers of Henry Ryecroft,* revela uma personalidade altamente simpática, um *scholar* nato, perdido no trabalho escravo para os editores e jornais da Grub Street; os romances acompanham com a fidelidade do naturalismo o caminho dessa vida, e os títulos já dizem o bastante: *New Grub Street, Workers in the Dawn, The Unclassed, The Nether World,* e, enfim, o título mais significativo: *Born in Exile.* Gissing, cujas obras são hoje novamente muito apreciadas, foi um dos primeiros naturalistas da literatura inglesa. Descobriu um novo ambiente – a miséria dos escritores profissionais. Grande admirador de Dickens, que descobrira a miséria suburbana, tinha Gissing no entanto a coragem de descrever de maneira diferente o mesmo ambiente, sem o mínimo raio de humor. Tudo é cinzento, triste, até sujo, como nos romances naturalistas mais ortodoxos: mas a técnica novelística é a antiga, dickensiana. Só podia ser assim, porque Gissing, o intelectual fracassado, era pobre sem ser propriamente proletário; não compreendeu bem os problemas sociais. Homem triste, cansado, não revelou nada de heróico; não possuía o senso trágico de Hardy. Tinha uma

---

190 George Gissing, 1857-1903.
Workers in the Dawn (1880); *The Unclassed* (1884); *Demos* (1886); *The Nether World* (1889); *New Grub Street* (1891); *Born in Exile* (1892); *By the Jonian Sea* (1901); *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903).
M. Yates: *George Gissing, an Appreciation.* Manchester, 1922.
F. Swinnerton: *George Gissing, a Critical Study.* 2ª ed. London, 1923.
S. V. Gapp: *George Gissing, Classicist.* Philadelphia, 1936.

saudade secreta do idílio e viu-o uma vez, numa viagem que descreveu em *By the Jonian Sea.* O *scholar* inglês tinha visto o mar de Verga.

Assim como em Hardy, era grande em outros a tentação de cristalizar o desespero em versos tradicionais, "clássicos". John Davidson[191] fez essa tentativa em *Fleet Street Eclogues* – o título é como uma lembrança irônica do *Newgate Pastoral* de Gay; o seu verso tem algo da música de Tennyson, mas é mais denso, como o dos classicistas do século XVIII. De outra maneira do que Gissing estava Davidson também equivocado: a filosofia de Nietzche, em vez de salvá-lo do pessimismo, perturbou-o até ele se suicidar.

O mais consciente de todos eles era Alfred Edward Housman[192]. A sua obra não oferece oportunidade para discutir grandes problemas, a não ser o sucesso surpreendente dessa poesia pessimista, sucesso tão permanente que Housman voltou, entre 1930 e 1940, a ser um dos poetas mais lidos de língua inglesa. Esse *scholar* de Cambridge, editor erudito de Lucano e Juvenal, é o porta-voz dos intelectuais desesperados; e na sua inibição mórbida, que o segregou, durante decênios, do convívio dos homens, um tipo de *spleen* inglês. Housman parece antes um "caso" psicológico do que um grande poeta, e o seu sucesso antes um problema sociológico do que literário. Mas esse sucesso era e é devido a qualidades reais. Embora influenciado por Heine e Fitzgerald, a sua poesia é original pela forma epigramática, como de epitáfios de uma vida malograda e de uma civilização morta; como o reverso pessimista da *Anthologia graeca.* A poesia de Housman é pouco original e algo monótona; mas o poeta desarma a crítica

---

191 John Davidson, 1857-1909.
Fleet Street Eclogues (1893/1895).
H. Fineman: *John Davidson, a Study of the Relation of His Ideas to His Poetry.* Philadelphia, 1916.

192 Alfred Edward Housman, 1859-1936.
A Shropshire Lad (1896); *Last Poems* (1922); *More Poems* (1936).
A. S. F. Gow: *Alfred Edward Housman.* Cambridge, 1936.
Gr. Richards: *Housman.* New York, 1942.
R. Hamilton: *Housman, the Poet.* Exeter, 1952.
I. Scott-Kilvert: *Alfred Edward Housman.* London, 1955.

pela sinceridade absoluta; e até a trivialidade ocasional desse pessimismo salva-se pela atmosfera da paisagem inglesa – a paisagem de Hardy – na qual o poeta de Shropshire se colocou. Não se pode negar momentos de "irrelevance" na poesia de Housman. Mas às vezes teve alta inspiração, como o "Epitaph on an Army of Mercenaries":

> "These, in the day when heaven was falling,
> The hour when earth's foundations fled,
> Followed their mercenary calling
> And took their wages and are dead.
> The shoulders held the sky suspended;
> They stood, and earth's foundations stay;
> What God abandon'd, these defended,
> And saved the sum of things for pay."

Nestes versos memoráveis está claramente definida a relação entre capitalismo e pessimismo; o poeta sabe e sabe dizer por que "earth's foundations" tremeram; e do "naturalismo" mais franco, franco até ao paradoxo, surge a esperança de salvar o mundo.

Housman, o *scholar,* é, por muito tempo, o último poeta europeu que se inspirou na Antiguidade. Começara um novo ciclo na história da poesia: o simbolismo. Mas ele só podia vencer depois da "conversão" do naturalismo: conversão a novos ideais e a uma esperança.

. . . .

Capítulo III

A CONVERSÃO DO NATURALISMO

POR VOLTA DE 1880 experimentou a literatura européia a maior ampliação das suas fronteiras desde a Idade Média: apareceram, primeiro, as literaturas escandinavas; e, depois, a literatura russa. "Apareceram" é maneira de dizer. A literatura russa já tinha dado um Puchkin e um Gogol: mas só os romances de Turgeniev foram recebidos na Europa ocidental como sintomas da presença de problemas sérios, urgentes, naquele mundo interessante, pitoresco, meio oriental; e só a leitura de Tolstoi e Dostoievski ensinou aos europeus considerar aqueles problemas como os seus próprios. O terreno estava preparado para isso pelo "aparecimento" anterior das literaturas escandinavas, que são das mais antigas da Europa, e sugeriram, no entanto, a impressão de algo inédito. As literaturas dinamarquesa e sueca – apesar de terem produzido um Holberg, Oehlenschlaeger e Andersen, um Bellman, Tegnér e Stagnelius, só constituíram, até então, províncias modestas da civilização alemã. E a literatura norueguesa, pelo seu ramo islandês a mais antiga das existentes na Europa, não mere-

ceu a menor atenção. Mas justamente da Noruega veio a tempestade[1]. Os grandes noruegueses apareceram em momento oportuno e munidos de armas adequadas: falaram da questão sexual, dos negócios e do capitalismo, dos problemas sociais, e falaram de tudo isso na linguagem de todos os dias, sem enfeites românticos, com a maior franqueza, dir-se-ia com a indignação de provincianos ingênuos, recém-chegados na grande cidade. Pareciam naturalistas como Zola. As soluções que propuseram não foram menos heréticas e revolucionárias do que as *thèses* do naturalismo francês e de todos os radicais europeus. Mas o espírito era diferente. Em vez de se submeter ao determinismo biológico e econômico, chamaram as consciências para se libertarem do fatalismo emasculante. Denunciaram esse fatalismo como conseqüência de uma tradição da burguesia, que sacrificara ao seu predomínio econômico os ideais libertadores que a tinham levado ao poder. Atacando o fatalismo, os grandes escritores nórdicos desmancharam o "compromisso vitoriano"; e reabriu-se o conflito de consciência da burguesia. O aparente naturalismo norueguês era, na verdade, uma tentativa de "converter", moralmente, o naturalismo, que foi denunciado como conseqüência e *pendant* do capitalismo. Por isso mesmo, os noruegueses pareciam, no primeiro momento, "naturalistas" no sentido da propaganda de Brandes: libertadores e radicais.

Na repercussão da atividade crítica de Georg Brandes[2] distinguem-se três resultados diferentes: Brandes, abrindo a Dinamarca germanizada às influências francesas, iniciou a propaganda do naturalismo ocidental com o outro "naturalismo", o escandinavo, abriu a este as portas do Ocidente, divulgando-o na França e Inglaterra; enfim, introduziu os dois naturalismos no país então mais fechado da Europa, na Alemanha, europeizando-a. A base de todas as atividades de Brandes era, portanto, a identificação entre o naturalismo da França e o "naturalismo" da Noruega,

---

1 E. Gosse: *Studies in the Literatures of Northern Europe.* London, 1879.
B. Kahle: *Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen.* Leipzig, 1907.
A. Bellessort: *En Scandinavie.* Paris, 1912.
H. G. Topsöe-Jensen: *Scandinavian Literature from Brandes to Our Day.* London, 1929.

2 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 91.

identificação que equivalia a confusão. Ibsen e Björnson eram mais velhos do que Zola; criaram as suas doutrinas literárias e ideológicas fora do ambiente do naturalismo francês e mesmo antes. Seria mais exato falar de um pré-naturalismo, que apenas chegou mais tarde a influenciar o mundo ocidental do que o próprio naturalismo. Com efeito, esse pré-naturalismo escandinavo de 1870 é análogo ao pré-romantismo germânico de 1770 e tinha repercussões semelhantes. A entrada de novas literaturas no concerto da literatura européia não obedece a uma lei – não existem "leis" na história literária – mas sim a um certo ritmo. Há voltas periódicas do pré-romantismo dos países industrialmente atrasados na Europa setentrional e oriental; e o efeito é sempre uma extensão das fronteiras literárias do Continente. Conforme a outro ritmo, o país que penetra primeiro é quase sempre o mais atrasado; desta vez, a Noruega. Na verdade, foram quase só noruegueses que Brandes tinha para apresentar à Alemanha e à Europa. A literatura sueca não começou a renovar-se antes do fim da década de 1880. Os próprios dinamarqueses, por sua vez, foram os primeiros a revoltar-se contra aquela confusão dos naturalismos, separando-se de Brandes. Em compensação, a Noruega apresentou-se com uma equipe surpreendente: Ibsen, Björnson, Lie, Kielland, Elster; e logo depois surgirão os Garborg, Amalie Skram, Obstfelder e Hamsun[3]. Brandes colocou-os calmamente – ou, antes, apaixonadamente – ao lado dos seus patrícios Jens Peter Jacobsen, Drachmann, Erik Skram, Pontoppidan, discípulos do romantismo ocidental que se tornaram adeptos do naturalismo ocidental. Foi a origem de uma série de confusões sem fim.

A mais lamentável dessas confusões era aquela entre Ibsen e Björnson. São os dois maiores nomes da literatura norueguesa; apareceram juntos no horizonte da Europa; mantinham relações pessoais, primeiro como amigos íntimos, depois como inimigos íntimos, para só mais tarde se reconciliarem, e mesmo isso só superficialmente. Além disso, Björnson, embora mais novo quatro anos, tinha exercido influência evidente sobre o companheiro, de tal maneira que cada passo decisivo de Ibsen fora precedido por passo análogo de Björnson. A confusão inevitável chegou a impedir o reconhecimento da diferença dos

3 H. Jaeger: *Illustreret Norsk Literraturhistorie.* Vol. II/1. Oslo, 1896.

valores. Hoje já não há dúvidas para ninguém: Björnson, apesar da muita glória e repercussão européia, era só um grande poeta norueguês, enquanto Ibsen pertence à literatura universal. Mas a distinção crítica não basta para realizar a separação histórica. Na verdade, Björnson e Ibsen provêm de origens comuns, do romantismo escandinavo; mas evoluíram para direções diferentes.

O fato fundamental é que a Noruega não era um país independente. Desde 1381 até 1814, o reino da Noruega viveu em união dinástica com a Dinamarca; as classes cultas abandonaram a língua "nórdica", adotando a dinamarquesa. Toda a grande literatura norueguesa do século XIX foi escrita num dinamarquês pouco diferente do da antiga metrópole. A literatura norueguesa moderna começa pela adoção do romantismo dinamarquês de Oehlenschlaeger; as obras de mocidade de Björnson e de Ibsen sacrificaram a esse estilo. Outras influências românticas, de origem alemã, determinaram o interesse pelo folclore da pátria, revelado nas coleções de poesia popular e contos de fadas de Asbjoernsen, Moe e Landstad[4], fontes de outras obras de mocidade de Björnson e Ibsen. Desenvolveu-se um intenso nacionalismo, que se chocou a um outro obstáculo: em 1814, a Noruega entrara em união dinástica com a Suécia, ficando em vários sentidos dependendo do vizinho mais poderoso e avançado. Formaram-se dois partidos: o partido democrático, dos intelectuais pequeno-burgueses, sobretudo dos professores primários, que ficaram em contato íntimo com os camponeses, reivindicando a plena independência do país, contra a política sueca e contra a literatura dinamarquesa; e o partido conservador, dos altos funcionários públicos e dos grandes comerciantes, fiéis ao rei em Estocolmo e aos centros literários em Copenhague, porque a "plena independência" da Noruega atrasada lhes parecia significar a separação da Europa, a ruína do comércio e a rebarbarização do país. No terreno literário, o chefe dos conservadores era Welhaven[5] e o chefe dos democratas Wergeland[6]. No pequeno país, de círculos intelectuais limitados e vida pública estagnada, a nação inteira estava envolvida na luta homérica entre os dois poetas, de modo que Brandes falou, mais tarde, de "poetocracia norueguesa". Quer dizer, tudo girava em

---

4 Cf. "Romantismos de evasão", nota 115.
5 Cf. "Romantismos em oposição", nota 84.
6 Cf. "Romantismos em oposição", nota 85.

torno de problemas literários. Björnson, como todos os moços, começou como "democrata"; e continuou assim durante a vida inteira, enquanto Ibsen se passou, mais tarde, para o lado "conservador". Deste modo, Ibsen é o sucessor de Welhaven, e Björnson o sucessor de Wergeland. Eram homens obstinados, esses noruegueses, incapazes de fazer concessões. O que mudou, porém, foi o ambiente em torno deles. Às influências do romantismo dinamarquês e do romantismo alemão seguiu-se uma fase de influências ocidentais: da literatura francesa, sobretudo no teatro, e do positivismo e espírito mercantil ingleses. Em 1864, em conseqüência da guerra ignominiosa da Prússia contra a Dinamarca, o prestígio alemão desapareceu completamente. Ao mesmo tempo, a neutralidade, comum e vergonhosa, da Noruega e Suécia nesse conflito contribuiu para eliminar, entre os intelectuais norueguesesеs, velhos resssentimentos contra a Dinamarca. A oposição entre os dois partidos perdeu o interesse literário, transformando-se em luta política pró ou contra a união com a Suécia. Novos problemas, internos, surgiram: aburguesamento, questão social, igualdade de direitos dos sexos, questão sexual, antipuritanismo e livre-pensamento, problemas íntimos da consciência. Eis o ambiente em que Björnson e Ibsen, companheiros na mocidade, se defrontaram. Ainda hoje não é fácil compreender bem as influências recíprocas, amistosas e hostis, entre eles. Para esclarecê-los melhor, convém estudar antes três outros noruegueses – Lie, Kielland e Elster – grandes escritores, mas menos universais do que aqueles, de modo que deram importância maior aos conflitos nacionais; as tendências ficam melhor definidas. Os três eram mais moços do que Björnson e Ibsen, de cinco até dezessete anos; mas quanto à fase principal das suas atividades literárias, todos esses cinco escritores são exatamente contemporâneos.

Jonas Lie[7] é um grande escritor que nunca recebeu na Europa o apreço merecido. Eclipsaram-no os dois grandes concorrentes; – e ele era mais

7 Jonas Lie, 1833-1908.
Den Fremsynte (1870); *Tremasteren Fremtiden* (1873); *Gaa paa* (1882); *Livsslaven* (1883); *Familien paa Gilje* (1883); *Malstroem* (1884); *Kommandoerens Doettre* (1886); *Et Samliv* (1888); *Maisa Jons* (1888); *Naar sol gaar ned* (1895); *Dyre Rein* (1896); *Wulffie & Co.* (1900); *Naar Jernteppet falder* (1901).
E. Lie: *Jonas Lie´s oplevelser.* Oslo, 1908.
F. Paasche: *Jonas Lie.* Oslo, 1933.
C. O. Bergstroem: *Jonas Lie's vaeg till Gilje.* Stockholm, 1949.

otimista do que os outros, numa época na qual todo mundo exigia cores negras. Björnson, empregando bela imagem poética, chamou a Lie "um gavião branco na névoa cinzenta do inverno nórdico". Mas não era tanto assim; Lie tinha a coragem de um pré-romântico típico e a fé de um grande coração humano. Como pré-romântico, descobriu novos ambientes desconhecidos: em *Tremasteren Fremtiden* (*Navio de Três Mastros*), a vida dos marinheiros noruegueses; em *Malstroem* (*Vórtice*), o mundo dos comerciantes. Não ignorava os aspectos menos agradáveis da vida: *Gaa paa* descreve a luta desesperada de uma família de armadores contra a ruína, com uma força que lembra a Verga; em *Familien paa Gilje* (*A Família em Gilje*), que é a obra-prima de Lie, ocupa-o "a vida não vivida" nas melancólicas fazendas do interior da Noruega, assim como a teria visto Turgeniev. "Vida não vivida" significa, para Lie, em primeira linha, a vida matrimonial na qual não se cumprem as promessas do amor da mocidade: assim em uma das suas obras mais características e mais conhecidas, *Et Samliv* (*Vida de Casados*). E o "otimista" tornou-se cada vez mais sombrio, apiedando-se dos seus personagens, mas sem fazer propaganda de teses. Em *Dyre Rein* aparece o Destino dos "modernos" de então e dos noruegueses em particular: a hereditariedade. Mas Lie venceu essa fase naturalista e pessimista. Entregou-se, primeiro, ao misticismo, então moda mas sem sombra de angústia. E justamente as suas obras de velhice são de uma frescura surpreendente, de um humorismo muito vivo, quase mediterrâneo, de modo que um crítico já falou da transformação do "Turgeniev norueguês" em "Daudet norueguês". Lie soubera fazer o seu "compromisso" com a vida, uma espécie de "compromisso vitoriano", também quanto à arte de caracterizar os personagens e fazer sentir, sem intervenção subjetiva, a atmosfera. Lie é um "novelist´s novelist", mais um motivo que explica o seu rápido esquecimento pelo público europeu. Na Noruega, *Familien paa Gilje* continua sendo considerada como obra clássica.

O destino literário de Kielland[8] foi quase o contrário: continua lido, embora a crítica o tenha condenado já faz muito tempo, aliás por motivos extra-

---

8 Alexander Kielland, 1849-1906.
Novelletter (1879); *Garman og Worse* (1880); *Nye Novelletter* (1880); *Arbeidsfolk* (1881); *Skipper Worse* (1882); *Gift* (1883); *Sne* (1886); *Professoren* (1888); *Jacob* (1891).
G. Gran: *Alexander Kielland og hans samtid.* Oslo, 1922.
F. Bull: *Omkring Alexander Kielland.* Oslo, 1949.
O. Storstein: *Kielland pa ny.* 2.ª ed. Oslo, 1950.

literários. Quem só lhe conhece os dois volumes de *Novelletter*, contos de técnica requintada e ironia cínica, pensará em Maupassant. Na verdade, Kielland era o mais dinamarquês entre os escritores noruegueses, dono de estilo impecável, dono também daquela ironia mordaz e algo leviana que se atribui geralmente aos copenhaguenses. Kielland é meio parisiense, revoltado contra o ambiente hipócrita e ordinário da sua província, sobretudo contra os pastores luteranos – substituam-se estes por padres portugueses e Kielland seria um Eça de Queirós do Norte, sem dandismo, mas em compensação com tendência mais obstinada; tão obstinada que o romancista parece às vezes diabolicamente destrutivo: "la tendance pour la tendance". O melhor dos seus romances, *Garman og Worse*, é o primeiro em que o mesmo ambiente de armadores e marinheiros que parecia sorridente a Lie, se apresenta como um inferno de egoísmos duros e exploração dos pobres pelos monopolistas do poder econômico. Nenhum outro escritor europeu se parece tanto com aquilo a que os russos chamavam "literatura de acusação", com os Saltykov e Nekrassov. Nos outros romances, a tendência é sempre "anticlerical", enquanto esse adjetivo tem sentido em país protestante: *Skipper Worse* (*Marinheiro Worse*), contra a seita pietista dos haugianos; em *Gift* (*Veneno*) e *Sne* (*Neve*), contra a educação religiosa. Causou surpresa o ataque, em *Jacob*, contra os "demagogos": pois Kielland era do "partido dinamarquês", conservador, apesar dos seus instintos subversivos; em *Arbeidsfolk* (*Operários*) tentou excitar os operários, mas principalmente contra os poderes públicos. Kielland, esteta indignado pela fealdade da vida provinciana, parecia um subversivo de profissão, um anarquista. Num país em que os "democratas" não falaram em questão social e em que até os jornalistas mais "radicais" não ousaram atacar a Igreja estatal – Björnson evitou sempre isso – Kielland era uma figura muito incômoda. Resolveram esquecê-lo.

Kielland é, no fundo, um grande burguês, colocado fora da sua classe pelo anarquismo que o seu caráter inquieto e quase maligno lhe inspirou. O ambiente social da Noruega de 1880 reflete-se mais fielmente na obra do infeliz Kristian Elster[9], estudante pobre de origem camponesa,

---

9 Kristian Elster, 1841-1881.
Tora Trondal (1877); *Farlige Folk* (1881); *Solskyer* (1881).
G. Brandes: "Kristian Elster". (In: *Mennesker og Vaerker.* Kjoebenhavn, 1883.)
Hj. Cristensen: "Kristian Elster". (In: *Nordiske Kunstnere.* Oslo, 1896.)
Kr. Elster Jr.: *Fra tid til anden.* Oslo, 1920.

depois intelectual revoltado. A sua aguda inteligência literária criou pelo menos uma obra magistral, *Farlige Folk* (*Gente Duvidosa*), história da tempestade contra a invasão das idéias "modernas" numa pequena cidade da província norueguesa. A oposição sistemática com que Elster atacou o seu ambiente, não era só intelectual. Havia nele a sensibilidade nervosa dos homens do alto Norte que não conseguem dormir durante as longas semanas de verão nas quais o sol não se põe – o "sol de meia-noite" que ilumina tão fantasticamente os quadros de Edvard Munch. Em *Solskyer* descreveu Elster com emoção profunda a vaga saudade, quase mística, dessa gente inquieta, desejando não sabem bem o que – mais um tema permanente da literatura norueguesa, fundamente pré-romântica.

Björnson[10] e Ibsen, cada um à sua maneira, resumem o que Lie, Kielland e Elster realizaram parcialmente, Björnson, pré-romântico e otimista como Lie, é o grande pioneiro literário da Noruega; é tendencioso como Kielland, até propagandista apaixonado, mas de idéias opostas, do partido democrático. O que lhe falta é a sensibilidade psicológica de Elster – como uma obra de arte à qual falta a dimensão de profundidade. Ibsen é pessimista e anarquista como Kielland; não tem nada de Lie. Mas em compensação possui, mais do que Elster, a "dimensão psicológica" que o fez superar o intelectualismo dos "radicais" e o tornou capaz, enfim, de

---

10 Björnstjerne Björnson, 1832-1910. (Cf. nota 62, e "A conversão do naturalismo", nota 90.)

Synnöve Solbakken (1857); *Arne* (1858); *Mellem Slagene* (1858); *Halte-Hulda* (1858); *En Glad Gut* (1859); *Kong Sverre* (1861); *Sigurd Slembe* (1862); *Maria Stuart* (1864); *De Nygifte* (1865); *Digte of Sange* (1870); *Sigurd Jorsalfar* (1872); *Redaktören* (1874); *En Fallit* (1875); *Kongen* (1877); *Magnhild* (1877); *Kaptejn Mansana* (1879); *Leonarda* (1879); *Det ny System* (1879); *En Hanske* (1883); *Over Aevne, I* (1883); *Det flager i Byen og paa Havnen* (1884); *Geografi og Kjaerlighed* (1885); *Paa Guds Veje* (1889); *Nye Fortaellinger* (1894); *Over Aevne, II* (1895); *Paul Lange og Tora Parsberg* (1898); *Laboremus* (1901); *Paa Storhove* (1902); *Naar den ny Vin blombstrer* (1909).

G. Gran: *Björnstjerne Björnson.* Oslo, 1916.

C. Collin: *Björnstjerne Björnson.* 2. ª ed. 2 vols. Oslo, 1923.

J. Marstrand: *Björnstjerne Björnson.* Kjoebenhavn, 1923.

C. Gierloeff: *Björnstjerne Björnson.* Oslo, 1932.

H. Larson: *Björnstjerne Björnson. A Study in Norwegian Nationalism.* New York, 1944.

desmentir os seus começos e, entrando em nova fase, iniciar uma nova época da literatura européia.

Björnson, idealista sempre entusiasmado, religioso sem ortodoxia, democrata sem revolucionarismo, ficou durante a vida inteira o que o título de um dos seus primeiros contos afirma: "Um Rapaz alegre", moço até com setenta anos de idade. Sonhador e eloqüente ao mesmo tempo, Björnson foi mais ou menos assim como a gente imagina um romântico. O destino fê-lo nascer num país rústico e atrasado; e a raça dotou-o de um forte senso de realidade, de modo que resultou uma espécie de pré-romântico, como o seu irmão no espírito, Jonas Lie, mas menos retraído, mais corajoso. Como pré-romântico típico, Björnson fez a sua entrada na literatura com contos místicos à maneira de Auerbach, porém mais frescos e originais: "Synnöve Solbakken", "En glad Gut". Sempre continuou realista no romantismo, romântico no realismo. Como realista renovou o drama histórico que o romantismo dinamarquês de Oehlenschlaeger lhe legara: substituiu o verso pela prosa vigorosa, os personagens convencionais por caracteres rústicos, os vagos assuntos nórdicos por enredos da história norueguesa medieval. Assim foi a sua primeira peça, *Mellem Slagene* (*Entre as Batalhas*), de um ato só, mas um dos melhores "one-actplays" da literatura universal. E com a trilogia histórica *Sigurd Slembe* criou uma obra, talvez não shakespeariana, mas digna de um Schiller. Romântico ele também ficou em assuntos realistas, como no drama burguês *De Nygifte* (*Os Recém-Casados*), resolvendo o conflito entre os recém-casados por meio de um agradável *happy end.* Então, Björnson, diretor de teatro, ótimo conhecedor das necessidades práticas do palco, já se serviu da técnica francesa, de Augier e Dumas Filho. Já apresentou e resolveu *thèses*, transformando o teatro em tribuna na qual se discutiram problemas políticos, sociais, sexuais. Björnson era, no estilo literário e nas atividades reais, principalmente um grande orador. Durante a vida inteira lutou, e sempre por causas justas: pela independência e democratização da Noruega e em favor da reivindicação russa de um porto sem gelo, pela liberdade dos finlandeses e pelas minorias eslavas na Hungria, pela revisão do processo de Dreyfuss e pela arbitragem obrigatória dos conflitos internacionais. Sempre pela causa justa, sem muita consideração dos motivos e ideologias atrás das reivindicações – ele mesmo não tinha ideologia alguma. O feminismo devia entusiasmá-lo; do outro lado, a reivindicação do amor livre assustou o filho

e neto de pastores. Tirou a conclusão de exigir dos homens a mesma pureza antes do casamento que eles exigiam das noivas. Eis a tese do *Hanske* (*Luvas*), que fez sensação e escândalo. Depois, Björnson preferiu discutir em romances a questão sexual: em *Det flager i Byen og paa Havnen* (*Bandeiras na Cidade e no Porto*) e *Paa Guds Veje* (*Nos Caminhos de Deus*) exigiu educação sexual sem falsa hipocrisia, para combater igualmente as conseqüências fatais da simulação, reveladas pela hereditariedade, e a anarquia sexual dos boêmios. O escândalo foi grande. Mas Björnson não conhecia o medo. Em *Redaktören* (*O Jornalista*) atacara os métodos criminosos do jornalismo venal, e em *En Fallit* (*Uma Falência*), a mais famosa das suas peças, revelou os processos fraudulentos do alto comércio. Tratou da mesma maneira corajosa os problemas políticos, apresentando reis e ministros no palco. Enfim, abordou o mais delicado dos problemas noruegueses, a fé dos sectários protestantes em curas milagrosas e inspirações imediatas: *Over Aevne* (*Além das Nossas Forças*) é, com efeito, o drama mais vigoroso de Björnson; o equilíbrio admirável entre a psicologia compreensiva do misticismo e a explicação psicofisiológica dos fatos justifica o sucesso internacional da obra. A atmosfera da paróquia de aldeia no alto Norte é representada de maneira impressionante, mas tudo é um pouco claro demais, como fortemente iluminado pelas luzes laterais do palco, sem a poesia íntima de um Elster.

Como dramaturgo de idéias é Björnson o mestre do século XIX, pela segurança com a qual sabe ligá-las aos efeitos cênicos. Esse equilíbrio dramatúrgico lembra Schiller; como este, Björnson gosta de sacrificar a coerência ideológica às exigências do palco. É tendencioso como Kielland, e várias vezes as tendências parecem afins; Björnson também é agressivo, mas não quer irritar e sim convencer. Esse filho e neto de pastores é apóstolo, tribuno, orador antes de tudo. Daí a superficialidade das suas soluções, o otimismo cativante dos seus *happy ends*. Na segunda parte de *Over Aevne*, Björnson ampliou o panorama puramente religioso e psicológico da primeira peça, abordando a questão social, impressionando bastante pela representação simbólica da luta de classes entre o industrial e os operários; mas o revolucionário Elias Sang aparece como anarquista e o industrial Holger como super-homem, e Björnson acaba pedindo a reconciliação entre eles. É um idealista burguês. Em *En Fallit*, o grande comerciante Tjaelde, culpado de falência fraudulenta, não é condenado, mas moralmente curado, pela intervenção do

advogado filantrópico Berent, personagem como o do bom tio na comédia, para que tudo acabe bem. Afinal, a oposição de Björnson é moderada como a dos vitorianos. Daí a sua obra envelheceu muito, e já não é comparada por ninguém à de Ibsen. Contudo, não convém precipitar um julgamento que a posteridade poderia, um dia, anular. Os noruegueses continuam tendo em alto preço a poesia lírica de Björnson, à qual as dificuldades da língua negam aos outros europeus o acesso. Mas esse lirismo encontra-se difuso em toda a obra de Björnson. O autor de *Sigurd Slembe* e *Over Aevne* foi um grande poeta e uma natureza humana muito rica.

Talvez a obra mais duradoura de Björnson fosse a influência que exerceu sobre Ibsen, companheiro mais velho mas menos resoluto. Com efeito, em Björnson aprendeu Ibsen a maneira realista de tratar os assuntos românticos da história norueguesa; depois, em *Redaktören* e *En Fallit*, Björnson precedeu a Ibsen no aproveitamento da técnica francesa de Augier e Dumas Filho para apresentar os problemas mais sérios da sociedade. Salientar essa influência significa definir a Ibsen como uma espécie de edição maior e melhorada de Björnson; pois as diferenças de partido entre eles já não interessam a nós outros; mas essa definição histórica é inconveniente: poderia servir para desatualizar e desvalorizar o maior e até hoje mais "incômodo" dramaturgo do século XIX. Outra observação histórica chama, porém, a atenção. É verdade que ambos, Björnson e Ibsen, se aproveitaram da técnica de Augier e Dumas Filho. Mas quando se trata dos pontos de vista ideológicos dos franceses, então os dois noruegueses agem de maneira contrária, como revelam as atitudes respectivas quanto à questão sexual. O democrata Björnson exige pureza moral dos dois sexos para garantir a pureza da família: é esta, embora mais radical, a mesma atitude do "honestíssimo" Augier. O conservador Ibsen, porém, exige, sem consideração da questão sexual, a pureza da consciência, para garantir a integridade do indivíduo: é, embora coerente até o radicalismo, a mesma atitude de Dumas Filho[11]. A árvore genealógica da dramaturgia de Björnson não vai além de Scribe, teatrólogo da burguesia que exigira igualdade democrática para todos os negócios. A dramaturgia de Ibsen remonta, através de

---

11 T. Linge: *La conception de l'amour dans le drame de Dumas fils et d'Ibsen.* Paris, 1935.

Scribe, ao drama burguês de Diderot, o jornalista-poeta do individualismo pré-romântico. Björnson luta pela ordem democrática da sociedade. Ibsen quer a liberdade total do indivíduo. Björnson representa o "compromisso vitoriano" da democracia com o liberalismo. Eis a sua maneira, muito singular, de ser realista e romântico ao mesmo tempo.

Ninguém ousa negar a grandeza de Henrik Ibsen[12]; um crítico francês encontrou para a definição dessa grandeza a fórmula feliz de "Shakespeare bourgeois". A fórmula é ambígua: admite dois acentos e duas

---

12 Henrik Ibsen, 1828-1906. (Cf. nota 63.)

Catilina (1850); *Fru Inger til Ostraat* (1854); *Gildet paa Solhaug* (1855): *Haermaendene paa Helgeland* (1858); *Kjaerlighedens Komedie* (1862); *Kongsemnerne* (1863); *Brand* (1865); *Peer Gynt* (1867); *De Unges Forbund* (1869); *Kejser og Galilaeer* (1873); *Samfundets Stoetter* (1877); *Et Dukkehjem* (1879); *Gengangere* (1881); *En Folkefiende* (1882); *Vildanden* (1884); *Rosmersholm* (1886); *Fruen fra Havet* (1888); *Hedda Gabler* (1890); *Bygmester Solness* (1892); *Lille Eyolf* (1894); *John Gabriel Borkman* (1896); *Naar vi doede vaagner* (1899).

Edição por F. Bull, H. Koht, D. A. Seip, 21 vols. Oslo, 1958.
H. Jaeger: *Henrik Ibsen.* Oslo, 1888.
G. Brandes: *Henrik Ibsen.* Kjoebenhavn, 1898.
P. Schlenther: Introduções às peças "modernas" nos vols. VI-IX da edição alemã. Berlin, 1900/1902.
E. Gosse: *Hernrik Ibsen*. London, 1908.
G. Gran: *Ibsen. Liv og Verker.* Oslo, 1918.
R. Woerner: *Ibsens Leben und Schaffen.* 3.ª ed. 2 vols. Muenchen, 1923.
E. Reich: *Henrik Ibsens Dramen.* 14. ª ed. Berlin, 1925.
S. Hoest: *Ibsen.* 2.ª ed. Oslo, 1927.
H. Koht: *Henrik Ibsen, et diktarliv.* 2 vols. Oslo, 1928/1929.
A. E. Zucker: *Ibsen, the Master Builder.* New York, 1929.
P. G. La Chesnais: *"Brand", d'Ibsen.* Paris, 1930.
K. T. R. Wais: *Der Passatismus im Werke Ibsens.* Muenchen, 1935.
M. Apollonio: *Ibsen.* Milano, 1944.
U. Ellis-Fermor: *The Frontiers of Drama.* London, 1945.
B. W. Downs: *Ibsen, the Intellectual Background.* Cambridge, 1947.
M. Lamm: *Det moderna dramat.* Stockholm, 1948.
P. F. D. Tennant: *Ibsen's Dramatic Technique.* Cambridge, 1948.
P. Rubow: *Two Essays. Henrik Ibsen*. *The Sagas.* Kjoebenhavn, 1949.
B. W. Downs: *Six Plays of Ibsen.* Cambridge, 1950.
J. Northam: *Ibsen's Dramatic Method. A Study of the Prose Dramas.* London, 1952.

interpretações. Durante os últimos trinta anos da vida de Ibsen, época da sua maior glória internacional, fez-se o acento sobre o "Shakespeare", ao qual o norueguês foi sempre comparado. Críticos e público importavam-se pouco com a primeira fase, "romântica" e realmente shakespeariana, do poeta, encontrando-lhe a grandeza na segunda fase, burguesa, das peças "à thèse". Depois, e até hoje, acentua-se o "bourgeois": lamenta-se a conversão do grande romântico a um realismo de importância só efêmera. A transição do passadismo da primeira fase ao passadismo da segunda teria sido uma traição à poesia. Mas essa censura serve bem aos verdadeiros inimigos de Ibsen, burgueses impenitentes e antiburgueses inconscientes, que gostam de afirmar a inatualidade dos problemas ibsenianos.

O próprio Ibsen não admitiu "fases" na sua obra. Exigiu a leitura das suas obras em ordem cronológica, como um conjunto coerente. Depois da primeira tentativa irregular e violenta – o *Catilina* do estudante – Ibsen seguiu os caminhos do romantismo oehlenschlaegeriano; *Gildet paa Solhaug* é um quadro poético e cor-de-rosa da Idade Média norueguesa. Mas a tragédia sombria *Fru Inger til Ostraat*, à qual a crítica moderna atribui importância especial, já revelara um idealismo meio shakespeariano do conflito histórico: é uma autêntica tragédia. Sobreveio a influência do novo estilo de Björnson – peças históricas, mas realísticas, em prosa arcaica – e Ibsen, conforme a sua índole, tirou logo a última conseqüência: *Haermaendene paa Helgeland* (*Heróis em Helgeland*), é a dramatização da versão nórdica da saga dos Nibelungen, no estilo duro das próprias sagas: no centro não está o heroísmo, mas o conflito entre homem e mulher; o leitor se lembra de Hebbel. Não representa, portanto, nova "fase", quatro anos depois, a *Kjaerlighedens Komedie* (*Comédia do Amor*), conflito entre homem e mulher em ambiente moderno, tanto menos que Ibsen, sempre prudente, não ousou adotar ali a prosa; preferiu escrever essa comédia em versos, com espirituosas rimas heinianas. Mas perante o desfecho quase revolucionário – a heroína prefere o casamento com o comerciante rico, como melhor garantia de felicidade, ao amor do poeta romântico – o público estava indignado. Os sucessos e as homenagens couberam ao amigo e rival Björnson, sempre felizardo. Não se pode negar: Ibsen estava ressentido. Contudo, foi um sentimento muito superior ao ciúme ordinário que dá vida e intensidade à imponente tragédia histórica *Kongsemnerne*

(*Os Pretendentes da Coroa*): graças às intrigas diabólicas do Bispo Niklas, ninguém saberá quem é o herdeiro legítimo da coroa norueguesa; mas Haakon vence pela genialidade inconsciente e espontânea, derrotando o céptico Skule que duvida profundamente de si mesmo. Quanto à técnica teatral, é a peça mais perfeita de Ibsen. Mas não o satisfez a vitória da "inconsciência", fosse mesmo genial; foi preciso transformá-la em exigência consciente da vontade segura. É isso o que faz *Brand*, o terrível pastor kierkegaardiano, sacrificar tudo à incondicionalidade da sua fé total. Mas tal veracidade absoluta não se encontra na Noruega nem no mundo inteiro. Por isso sucumbe *Peer Gynt* às tentações, o "herói" moderno em que poesia romântica e mentira se identificam, permitindo-lhe combinar negócios e saudades meio eróticas, meio metafísicas; é, até hoje, a maior obra literária de conteúdo filosófico que se escreveu depois do *Fausto*. Só *en passant*, Ibsen aplicou a lição à Noruega atual, na sua primeira comédia em prosa, *De Unges Forbund* (*A Aliança da Mocidade*), sátira holbergiana contra os demagogos do partido björnsoniano, causando escândalo enorme e, em conseqüência, o exílio voluntário de Ibsen durante vinte anos. Já ocupava, então, a "bilogia" *Kejser og Galilaeer* (*Imperador* e *Galileu*), na qual a luta entre o imperador pagão Julião e o cristianismo abre a perspectiva dialética para um "Terceiro Reino" da liberdade moral. Começa, imediatamente depois, a série das peças realistas, "modernas"; e costuma-se fazer ali a cesura entre as duas "fases". Na verdade, há uma cesura antes de *Kejser og Galilaeer*: é o último drama revolucionário. Sobreveio, outra vez, a influência de Björnson, consagrado pelo sucesso de *En Fallit*. Em *Sumfundets Stoetter* (*As Colunas da Sociedade*) também trata-se de uma falência fraudulenta de um grande burguês; mas a sátira é muito mais incisiva, atacando as próprias "colunas da sociedade"; e só o fim, ainda otimista, exprime a fé nas classes não emancipadas: "As mulheres e os operários são as verdadeiras colunas da sociedade." Pela emancipação da mulher pretende Ibsen lutar em *Et Dukkehjem* (*Casa de Bonecas*): Nora, libertando-se, abandona o marido e a família. O escândalo era, desta vez, tão grande como o sucesso. Mas se Nora tivesse ficado? Então, talvez tivesse sofrido o destino de Helene Alving, em *Gengangere* (*Espectros*), sacrificando-se ao marido sifilítico e no entanto vendo o filho sucumbir à tara herdada. É uma tragédia clássica, obedecendo às três unidades aristotélicas. Mas a crítica e o público só no-

taram o assunto naturalista; e gritaram contra o inimigo subversivo da sociedade. Respondeu-lhes *En Folkefiende* (*Um Inimigo do Povo*), a acusação furiosa do idealista Stockmann contra a "maioria compacta", que se dá ares de democracia e vive das "fontes envenenadas" dos seus negócios.

Em *En Folkefiend* Ibsen não apenas julgou a sociedade; julgou-se, mais uma vez, a si mesmo, examinando a fundo o seu próprio idealismo da "exigência moral" que a grande maioria dos homens não suporta. *Vildanden* (*O Pato Selvagem*), sátira trágica, retrato de um medíocre que precisa da mentira para viver, parece condenar a "exigência moral" e tudo o que Ibsen dissera desde *Brand*. Mas é a conclusão rigorosamente lógica de *Folkefiende* e a base do que, em *Rosmersholm*, dirá o anarquista Ulrik Brendel, comentando a impossibilidade e as conseqüências criminosas da absoluta liberdade moral dos heróis Rosmer e Rebekka. Deste modo, Ellida, a *Fruen fra Havet* (*Senhora do Mar*), faz bem em não obedecer à sedução do misterioso estrangeiro e voltar à família burguesa. Eis um desfecho à maneira de Lie; é a primeira incoerência de Ibsen, preparando sua próxima conversão a um outro estilo de pensar, embora sempre dentro do estilo realista.

Ibsen parece-se muito com Kielland; é um acusador subversivo. Do *Catilina* até o momento em que criou o personagem Ulrik Brendel, sempre foi, na homogeneidade admirável da sua obra, um anarquista. E esse seu anarquismo é tanto mais terrível que é a conclusão rigorosamente lógica do liberalismo. Daí a atualidade permanente dos problemas ibsenianos, enquanto existe sociedade burguesa: Bernick continua a armar navios bem segurados que não agüentam o alto-mar; denunciando negócios patriótico-duvidosos, Stockmann continua perseguido pela "maioria compacta". No naturalismo moralista de Ibsen, o estilo de pensar e agir experimenta os terrores de uma confissão perante o juiz; e esse juiz é o poeta da própria burguesia: o "Shakespeare bourgeois". O crítico alemão Wais pretendeu renovar a tese das duas fases de Ibsen, caracterizando a primeira pelo "passadismo" e a segunda pelo "futurismo". Mas "exigência moral" que Ibsen apresenta ao mundo é, por definição, supratemporal. A diferença entre o passado e o futuro não importa: o conflito entre o cepticismo e a necessidade de agir é o mesmo em *Kongsemnerne* (*Os Pretendentes da Coroa*) e *Vildanden* (*O Pato Selvagem*); a vontade de endireitar

moralmente este mundo encontra o mesmo desastre em *Brand* e *Inimigo do Povo*; as conseqüências da irresponsabilidade são igualmente pseudopoéticas e criminosas em *Peer Gynt* e *Rosmersholm*. As teses de Ibsen não estão antiquadas. Até o problema de Nora não foi superado: pois não se trata, em *Casa de Bonecas*, da emancipação das mulheres, mas sim da obrigação de cada um de assumir a responsabilidade pelos seus atos. Graças a essa permanência, *Brand* e *Peer Gynt* são obras gigantescas de uma nova poesia mitológica, realizando o que Wagner pretendia realizar; mas a mesma permanência também é atributo dos personagens e idéias nas peças da "fase moderna", realizando o que Hebbel pretendia realizar.

Ibsen é grande poeta. Além disso, é dono de uma habilidade teatral quase diabólica. Nem em Sófocles nem em Shakespeare há nada que se possa comparar à infabilidade da composição dramatúrgica em *Kongsemnerne* e *Espectros*. Mais do que nos casos de Shakespeare e Molière, convém salientar que Ibsen foi, antes de tudo, um *playwright* profissional. Tudo em sua obra, as cenas, os diálogos, os incidentes, parece naturalíssimo, como na vida de todos os dias; mas é uma ilusão magistralmente criada, pois tudo aquilo está rigorosa e sabiamente subordinado à construção dramatúrgica. Contudo, não é mera engenharia teatral. Foi aquela sua "high seriousness" que o autorizou a julgar o mundo, porque o autor de *Kongsemnerne* e *Vildanden* julgou continuamente a si mesmo, assim como ele confessou num pequeno poema epigramático:

> "At leve er krig méd trolde
> I hjertets og hjernens hvaelv;
> At digte – der er at holde
> Dommedag over sig selv."

"Vida significa lutar com os fantasmas no próprio cérebro e coração; Poesia significa julgar-se a si mesmo." Por meio de um naturalismo aparente, Ibsen conseguiu realizar o programa do crítico burguês Matthew Arnold, conforme o qual a poesia é um "criticism of life". O resultado foi a inversão e conversão do naturalismo, porque Ibsen era um realista especificamente nórdico, um realista sonhador, dir-se-ia um pré-romântico.

A arma desse novo pré-romantismo, precedendo o neo-romantismo simbolista, era a técnica teatral dos franceses Augier e Dumas Filho.

Contribuiu isso muito para as vitórias avassaladoras de Ibsen nos palcos, tornando-se ele o dramaturgo mais representado do século, renovando completamente a arte cênica, pelo novo estilo de falar no palco a linguagem de todos os dias e apresentar ao público o espelho da sua própria vida[13]. *Colunas da Sociedade, Casa de Bonecas, Espectros* dominaram todos os repertórios. Criaram-se novos teatros para representar Ibsen. Os grandes atores italianos – Eleonore Duse e Irma Grammatica, Noveli e Zacconi – viajaram com as peças de Ibsen até a América e a Austrália.

Ibsen conseguiu conquistar o teatro mais conservador do mundo, o de Paris. Em 1887 fundou André Antoine o "Théâtre Libre"[14] para representar as peças de Ibsen e dos ibsenianos franceses. Mas estes, presos ao estilo cênico de Augier e Dumas Filho, na vizinhança perigosa da tradição de Scribe, não conseguiram manter a seriedade do modelo. Hervieu[15] substituiu apenas "thèses" de Dumas Filho por teses mais avançadas de "moral matrimonial", ficando um "Ibsen de Boulevard". Brieux[16] ousou apresentar no palco juízes corruptos, sifilíticos hereditários e outros personagens ibsenianos; pretendeu ensinar reformas morais e acabou moralista ao gosto da Académie Goncourt. O mais sério era Curel[17], dramatizando os grandes problemas da ciência e fé, capital e trabalho, felicidade individual e patriotismo. Dramaturgo de seriedade total e de notável inabilidade

---

13 J. Bab: *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Buehne seit 1870.* Leipzig, 1928.
W. Archer: *The Old Drama and The New.* New York, 1929.

14 A. Thalasso: *Le Théâtre Libre, essai critique, historique et documentaire.* Paris, 1909.
S. M. Waxman: *Antoine and the Théâtre Libre.* New York, 1916.

15 Paul Hervieu, 1857-1915.
Les tenailles (1895); *La loi de l'homme* (1897); *La course du flambeau* (1901).
E. Estève: *Paul Hervieu.* Paris, 1917.

16 Eugène Brieux, 1858-1932.
La robe rouge (1900); *Les remplaçantes* (1901); *Les avariés* (1901), etc.
A. Presas: *Brieux. Portrait littéraire.* Paris, 1930.

17 François de Curel, 1854-1928.
Le Fossiles (1892); *La Nouvelle Idole* (1895); *Le Repas du Lion* (1897); *La Fille sauvage* (1902); *Le Coup d'aile* (1906); *La Danse devant le miroir* (1914); *Terre inhumaine* (1922).
E. Pronier: *La vie et l'ouvre de François de Curel.* Paris, 1934.

teatral, foi recebido na Académie Française com todas as honras de estilo; este crítico da burguesia foi ele mesmo um dos "fossiles", aristocrata ligado à grande indústria siderúrgica.

Ibsen criou o teatro moderno na Inglaterra, onde não existia teatro sério havia séculos. Foi o grande crítico de teatro William Archer[18] que traduziu as peças de Ibsen, organizou as primeiras representações, defendeu calorosamente os seus protegidos, os ibsenianos ingleses, chegando ao paradoxo de pretender demonstrar a superioridade dos Pinero, Jones e Shaw sobre os dramaturgos elisabetanos. Arthur Pinero revelou pelo menos coragem, em *The Second Mrs. Tanqueray* (1893), de apresentar um suicídio. "Enfin Malherbe vint." Shaw[19], o autor da *Quintessence of Ibsenism*, era socialista; e isso deu maior consistência às suas teses. A representação de *Widowers' Houses*, em 1893, não é só uma data histórica do teatro inglês, como também uma data na história da consciência inglesa: os *gentlemen* na platéia ouviram que o seu *standard* de vida se baseava, tantas vezes, em aluguéis recebidos da miséria e do vício dos *slums*. Depois já não surpreendeu *Mrs. Warren's Profession*, quer dizer, profissão do lenocínio. O poeta romântico Marchbanks, em *Cândida*, ainda é um personagem ibseniano, um Hjalmar Ekdal pré-rafaelita; mas já se trata de problemas sociais que serão os do século XX. E *Arms and the Man* é a primeira grande farsa de Shaw, primeira amostra de um estilo seu e novo.

Enfim, afirmar que Ibsen criou o novo teatro alemão é a verdade; mas não é a verdade inteira. Na Alemanha, Ibsen desempenhou, por volta de 1880, exatamente o papel que Shakespeare desempenhara em 1770: criou uma nova época da literatura alemã. Naqueles dias de industrialização rapidíssima, prosperidade inédita da burguesia, exploração inédita das

---

18 William Archer, 1856-1924.
The Theatrical World (1894/1898); *The Old Drama ant the New* (1923; edição americana, 1929).

19 George Bernard Shaw, 1856-1950.
The Quintessence of Ibsenism (1891); *Dramatic Opinions and Essays* (1906); – *Widowers' Houses* (escr. 1885/1892; represent. 1893); *Plays Pleasant and Unpleasant* (*Widower's Houses, The Philanderer, Candida, Mrs. Warren's Profession, Arms and the Man, The Man of Destiny, You Never Can Tell* (1898).
Quanto às outras obras e à bibliografia, cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 191.

massas operárias e absolutismo implacável da administração prussiana, a literatura alemã encontrava-se numa decadência escandalosa. Keller, Raabe e Conrad Ferdinand Meyer, grandes escritores de um tempo já passado, eram considerados como figuras marginais. Ninguém conhecia os nomes de Liliencron e Nietzsche. O mundo oficial admirava Wagner, os burgueses leram Heyse. Spielhagen passou por muito avançado. Revoltaram-se, então, os "jovens", ou como se dizia em analogia à "Jovem Alemanha", "a novíssima Alemanha". Começou uma luta homérica[20].

Em Munique abriu-se a primeira brecha. O romancista Michael Georg Conradi fundou em 1885 a revista *Die Gesellschaft*, atacando os epígonos e fazendo propaganda por Zola. Mas as críticas eram melhores do que as realizações. Entre os "novíssimos alemães" só surgiram, por enquanto, mediocridades, com a única exceção de Conradi, poeta do desespero, lembrando muito os "gênios" de "Sturm und Drang" de 1770. A Alemanha, em fase de industrialização, gera novo pré-romantismo. A poesia lírica de Conradi[21], romântica, musical e cheia de manchas de um mau gosto total, está muito perto do naturalismo romântico de um Kristian Elster. Aos vinte e oito anos de idade a morte salvou-o do suicídio quase certo. "... Ich aber werder bald vergessen", dissera numa das suas poesias mais comovidas, profetizando o seu próprio esquecimento depois de terem aparecido poetas maiores. Mas estes vieram em outra parte: no teatro.

A situação do teatro alemão era mais desesperada que a da literatura em geral. Nunca, é verdade, havia elencos tão coerentes de atores de primeira ordem como então no Teatro Imperial (Burgtheater) de Viena e, em segundo lugar, o Teatro Lessing de Berlim. Mas Sonnenthal, Lewinsky e Mittewurzer, em Viena, Matkowky e Haase, em Berlim, não encontraram repertório adequado. As representações dos "clássicos", Shakespeare e Schiller, estavam petrificados num estilo de idealismo convencional para os domingos: e nos dias úteis representavam-se Augier, Dumas Filho e os

---

20 A. Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit.* Vol. I. 19ª ed. Leipzig, 1928.
L. Fischer: *Der Kampf um den Naturalismus.* Berna, 1930.

21 Hermann Conradi, 1862-1890.
Lieder eines Suenders (1887); *Adam Mensch* (1889), etc.
K. Apfel: *Hermann Conradi.* Muenchen, 1922.

seus miseráveis imitadores alemães. Os "modernos" estavam rigorosamente excluídos, por serem "indecentes". Ibsen já era conhecido, mas só se admitiram *Haermaendene paa Helgeland* e *Kongsemnerne* nos teatros oficiais. A influência de Brandes, que viveu então em Berlim, só se fez sentir sobre leitores jovens, entusiasmados com as *Colunas da Sociedade.* A representação de *Gengangere* até foi proibida pela polícia.

O primeiro grande sucesso de Ibsen na Alemanha foi *Et Dukkehjem,* porque as maiores atrizes desejavam brilhar no papel de Nora. Quer dizer, Ibsen foi entendido como fabricante de peças de efeito retumbante, como um Sardou do Norte. Assim o entendeu Surdermann[22], autor de um excelente romance realista à maneira de Björnson, *Frau Sorge*; apresentou no palco, com habilidade técnica extraordinária, os círculos aristocráticos e burgueses da nova Berlim, e, em *Heimat* (*O Lar*), criou o grande papel de Magda, que levou a peça pelo mundo inteiro. Em inúmeras tragédias e comédias "naturalistas", sempre coroadas de sucessos fáceis, Sudermann abusava evidentemente das fórmulas e truques dramatúrgicos de Ibsen. Fora celebrado como um renovador do teatro europeu; depois, a crítica séria tinha que trabalhar durante anos para destruir-lhe a falsa celebridade, para abrir o caminho verdadeiro.

O golpe decisivo contra a combinação "Schiller nos domingos, farsas nos dias úteis" foi dado pelos discípulos alemães de Brandes; os críticos Otto Brahm e Paul Schlenther em primeira linha. O teatro devia servir de brecha para derrubar a muralha chinesa em torno do orgulho alemão, para reuropeizar a Alemanha pelo naturalismo europeu. Mas o que veio por intermédio de Brandes não foi o naturalismo materialista dos franceses e sim o "naturalismo" pré-romântico dos escandinavos, encontrando-se com o pré-romantismo correspondente à industrialização da Alemanha setentrional e oriental. Da Prússia Oriental e da Silésia vieram, como em 1770, os renovadores, os Hauptmann e Holz. Em 1889 fundou Brahm, em Berlim, a "Freie Bühne", sociedade de representações só para

---

22 Hermann Sudermann, 1857-1928.
Frau Sorge (1887); *Der Katzensteg* (1889); *Ehre* (1889); *Sodoms Ende* (1890); *Heimat* (1893), etc., etc.
K. Busse: *Sudermann, sein Werk und sein Wesen.* Berlin, 1927

sócios da associação, o que impediu a intervenção da censura. As primeiras peças representadas eram *Espectros*, de Ibsen, e *Vor Sonnenaufgang*, de Hauptmann. Havia uma luta épica contra o público assustado[23]; o velho realista Fontane ajudou muito os jovens. Em 1894, Brahm já pôde fundar o grande Deutsches Theater, em que uma equipe de atores extraordinários – Else Lehmann, Agnes Sorma e Rittner e Sauer – criaram o novo estilo de conseguir efeitos verdadeiramente trágicos sem falsa retórica, na linguagem da vida quotidiana e até no dialeto dos camponeses silesianos.

Esse novo estilo era o mérito dos escritores, hoje quase esquecidos, Holz e Schlaf[24]. Arno Holz era, por natureza, um fino lírico pós-romântico, no estilo popular da poesia alemã: em versos tradicionais proclamou, no *Buch der Zeit* (*O Livro da Época*), o naturalismo e o socialismo, "escrevendo glosas vermelhas no livro preto dos pecados do nosso tempo". Só mais tarde libertou-se da métrica tradicional, compondo o famoso volume *Phantasus* em versos livres, whitmanianos. Elaborou uma poética que passa hoje por ter sido precursora da poesia concreta; Holz voltou no século XX, depois de longo esquecimento, a ser novamente apreciado. Schlaf era uma natureza torturada por angústias religiosas. Só raramente conseguiu poesia pura, como no esplêndido idílio naturalístico *Fruehling* (*Primavera*); entre as suas obras, até uma tragédia naturalista como *Meister Oelze* dá a impressão de uma luta cósmica na alma de um pobre operário. Em colaboração, Holz e Schlaf escreveram os três pequenos contos dialogados do volume *Papa Hamlet*, imitando com observação agudíssima a linguagem cotidiana, de frases incompletas, capaz de

---

23 Heinr. Hart: *Literarische Erinnerungen.* Berlin, 1906.

24 Arno Holz, 1863-1929, e Johannes Schlaf, 1862-1941.
Obras de Holz e Schlaf em colaboração: *Papa Hamlet* (1889); *Familie Selicke* (1890).
Obras de Holz: *Buch der Zeit* (1885); *Phantasus* (1899); *Dafnislieder* (1904), etc.
Obras de Schlaf: *Meister Oelze* (1892); *Fruehling* (1894); *Am toten Punkt* (1909), etc.
H. W. Fischer: *Arno Holz.* Berlin, 1924.
W. Milch: *Arno Holz, Theoretiker, Kaempfer, Dichter.* Berlin, 1933.
K. Turley: *Arno Holz.* Berlin, 1935.
L. Baete e K. Meyer-Rotermund: *Johannes Schlaf, Leben und Werk.* Weimar, 1933.

produzir efeitos cômicos e trágicos, de sugerir perspectivas e angústias. Tão grande era então o prestígio dos escandinavos que Holz e Schlaf publicaram o volumezinho sob o pseudônimo de Bjarne P. Holmsen; e a este poeta norueguês imaginário dedicou Gerhart Hauptmann, "cheio de gratidão pelas sugestões decisivas que recebi", o seu primeiro drama: *Vor Sonnenaufgang* (*Antes da Aurora*).

Hauptmann[25] era um jovem escultor e poeta diletante, tipo de adolescente schilleriano, cheio de idealismo e de uma vaga saudade do novo, mas preso no epigonismo. Um pós-romântico que, de repente, se tornou pré-romântico, quando conheceu Zola, Ibsen e "Bjarne P. Holmsen". Estes inspiraram-lhe a coragem de escrever *Vor Sonnenaufgang* (*Antes da Aurora*), tragédia de um jovem engenheiro socialista, incapaz de vencer a atmosfera pesada de uma aldeia silesiana em plena industrialização: operários e camponeses, bestificados pela exploração, o álcool e a sífilis. A peça é naturalista; representando sem enfeites a verdade crua, imitando com exatidão fonográfica a linguagem daquela gente. Porém Hauptmann pretendeu ser naturalista, e não objetivo: o "élan vital" da sua criação foi e ficou sempre a imensa compaixão com a miséria do

---

25 Gerhart Hauptmann, 1862-1946. (Cf. nota 64.)
Promethidenlos (1885); *Bahnwärter Thiel* (1887); *Vor Sonnenaufgang* (1889); *Das Friedensfest* (1890); *Einsame Menschen* (1891); *Kollege Crampton* (1892); *Die Weber* (1892); *Der Biberpelz* (1893); *Hanneles Himmelfahrt* (1893); *Michael Kramer* (1900); *Florian Geyer* (1895); *Die versunkene Glocke* (1896); *Fuhrmann Henschel* (1898); *Schluck und Jau* (1900); *Der arme Heinrich* (1902); *Rose Bernd* (1903); *Elga* (1905); *Und Pippa tanzt* (1906); *Die Jungfern von Bischofsberg* (1907); *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910); *Die Ratten* (1911); *Gabriel Schillings Flucht* (1912); *Der Ketzer von Soana* (1918); *Dorothea Angermann* (1826); *Vor Sonnenuntergang* (1932), *Iphigenie in Aulis* (1943), etc., etc.
G. Witkowski: *Hauptmanns Naturalismus und das Drama.* Hamburg, 1906.
K. Hoffmann: *Hauptmanns Symbolismus.* Berlin, 1908.
P. Schlenther: *Gerhart Hauptmann, Leben und Werke.* 3.ª ed. Berlin, 1922.
P. Fechter: *Gerhart Hauptmann.* Dresden, 1922.
G. Vollmers-Schulte: *Hauptman und die soziale Frage.* Dortmund, 1923.
H. Spiero: *Gerhart Hauptmann.* 4.ª ed. Berlin, 1925.
W. Ziegenfuss: *Gerhart Hauptmann. Dichtung und Gesellschaftsidee der Buergerlichen Humanitaet.* Berlin, 1949.
H. F. Garten: *Gerhart Hauptmann.* New Haven, 1954.

povo, dos deserdados e desgraçados. Mas nunca se tornou membro do partido socialista nem aderiu à ideologia marxista; Hauptmann foi "socialista" num sentido muito vago da palavra: no fundo, um herdeiro das tradições humanitárias de melhor parte da burguesia culta alemã; mais tarde, já velho, gostou da semelhança casual de sua cabeça com a do velho Goethe. Hauptmann não tinha ideologia própria nem sequer idéias – o herói do seu drama "ideológico" *Einsame Menschen* (*Homens Solitários*) é um livre-pensador sem força de vontade, caricatura de Rosmer. O dramaturgo não foi grande intelectual. À falta de idéias, na sua obra, corresponde a incoerência, até a inabilidade da composição dramatúrgica. Mas grande artista pela capacidade de criar atmosfera. Os seus melhores dramas parecem dramatização de baladas tristes assim como as canta o povo. Assim a sua obra mais permanente, *Die Weber* (*Os Tecelões*): é, sem enredo coerente, um *tableau* da revolta dos tecelões silesianos em 1840, desesperados pela vitória das máquinas e a fome. Revolta sem conseqüências, peça incoerente, sem outro herói do que a massa que não é capaz de agir e se perde dolorosamente. Mas um canto mais comovido do sofrimento humano nunca foi ouvido num teatro, senão em outra peça de Hauptmann: em *Hanneles Himmelfahrt* (*Ascensão de Hannele*); mais uma tragédia "passiva", a de uma criança martirizada, morrendo entre alucinações febris do Céu. Todos os "heróis" de Hauptmann são desgraçados abúlicos; Fuhrmann Henschel e Rose Bernd, outras vítimas comoventes das condições sociais e da maldade dos mais fortes, acabam no suicídio. São tão incapazes de ação como os tecelões, como o próprio Hauptmann, vacilando perpetuamente entre os estilos. Tentou tudo, e às vezes acertou: *Der Biberpelz* (*A Pele de Castor*) é uma brilhante sátira contra a arrogância imbecil da administração prussiana; é a única obra de Hauptmann na qual se adivinha a verdadeira luta de classes, embora travada, picarescamente, por ladrões e receptadores; não a guerra, mas a guerrilha do proletariado. *Florian Geyer*, enfim, é um grande e algo confuso panorama histórico da revolução camponesa do século XVI. O desfecho das tragédias de Hauptmann nunca é trágico, sempre só é triste. Mas salva-o o lirismo intenso do seu coração. Nos *Weber* (*Tecelões*), um pequeno-burguês zomba dos impotentes gritos revolucionários dos tecelões, mas um velho operário, que também desaprova a revolta, responde desculpando-os: "Meu Deus, toda criatura tem uma saudade." Essa saudade é a força do poeta Gerhart Hauptmann, coração humaníssimo.

É uma força lírica. A prosa de ficção não sabia imitá-la. Kretzer[26], o "Zola de Berlim", passou por renovador porque descreveu os *slums*; mas seu estilo é o de Spielhagen. Kretzer tampouco era socialista; acabou num vago tolstoianismo. A atmosfera dos subúrbios respira-se antes em *Das Taegliche Brot* (*O Pão de Todos os Dias*) (1900), de Clara Viebig (1860/1952), romance de uma criada infeliz – um dos temas prediletos do naturalismo.

Os elementos da arte de Hauptmann são o realismo pré-romântico e, doutro lado, a compaixão com as vítimas desgraçadas do capitalismo, vítimas do determinismo econômico que se afigurou aos naturalistas como determinismo biológico e mesológico. Dali era difícil chegar ao marxismo. Só chegaram a um "socialismo" vago, sem ideologia definida: é a variedade social da conversão do naturalismo. Encontra-se esse socialismo sentimental nas páginas de Descaves, Gissing e Pérez Galdós; com clareza maior, na segunda parte de *Over Aevne*; e, já antes, no grande lírico português Antero de Quental[27], que fora membro da Primeira Internacional. Uma grande corrente de lirismo social, entre religioso e revolucionário, percorreu então a Europa. Holz sacrificou-lhe no *Buch der Zeit*, e a sua reforma da métrica tradicional veio intensificar a expressão da nova sensibilidade. Mas quanto à poesia alemã, o fato decisivo era a conquista, contra a resistência dos epígonos, de uma nova sinceridade, capaz de produzir a "atmosfera lírica", já estabelecida na poesia de Storm e Liliencron. O novo contato com o povo levou os líricos alemães à fonte permanente da sua arte, à poesia popular. Um amigo do oficial Liliencron, mais tarde o editor das suas obras, Richard Dehmel[28], tornou-se o maior poeta social da literatura alemã; pequeno inte-

---

26 Max Kretzer, 1854-1941.
Die beinden Genossen (1879); *Meister Timpe* (1888); *Die Bergpredigt* (1890); *Der Millionenbauer* (1891); *Das Gesicht Christi* (1897).
G. Keil: *Max Kretzer, a Study in German Naturalism.* New York, 1928.

27 Cf. "Literatura burguesa", nota 83.

28 Richard Dehmel, 1863-1920.
Erlösungen (1891); *Aber die Liebe* (1893); *Weib und Welt* (1896); *Zwei Menschen* (1903).
J. Bab: *Richard Dehmel.* Leipzig, 1926.
H. Slochower: *Richard Dehmel, der Mensch und der Denker.* Dresden, 1928.
P. v. Hazen: *Richard Dehmel. Die dichterische Kompoisition seines lyrischen Gesamtwerkes.* Berlin, 1932.

lectual, ele mesmo veio do povo. Mas o motivo fundamental do seu lirismo foi erótico. Dehmel é o poeta erótico mais apaixonado, mais violento, da poesia alemã, às vezes um poeta de orgias desenfreadas, às vezes o poeta das angústias sexuais que martirizam corpo e alma:

> "...O kämst du doch!
> Die Rosen leuchten immer noch."

Erlösungen, "salvações", chamou-se o primeiro volume de Dehmel; e os versos só falavam de "salvações" físicas. O terceiro volume já se chama *Weib und Welt*, "Mulher e Mundo": o erotismo egocêntrico, superado pelo sentimento social. No maior dos seus poemas, *Bergpsalm*, exprimiu Dehmel de maneira simbólica sua luta íntima; na negra floresta de pinheiros, perto de Berlim, assaltaram-no todas as angústias do individualismo físico e moral, mas o panorama da imensa cidade lá embaixo, cheia de fumaça, trabalho e miséria comuns de todos, sacode-lhe a alma, chamando à ação consciente:

> "...Empor, lass' deine Sehnsucht Taten zeugen;
> Hinab, Herz! Auf, Gehirn! Hinauf! Hinab!"

Em *Der Arbeitsmann* (*O Operário*), Dehmel exprimiu a maior saudade do operário de então – dispor de mais tempo livre – com uma ameaça vaga no fim; e o *Erntelied* (*Canção da Safra*) já é um grande manifesto revolucionário, profecia de uma "tempestade que limpará os campos, para que ninguém mais tenha fome":

> "Es fegt der Sturm die Felder rein,
> Es wird kein Mensch mehr Hunger schrei'n,
>   Mahle, Mühle, mahle!"

Mas Dehmel também não foi socialista de convicções seguras. Perdeu-se novamente no erotismo romanesco do poema épico *Zwei Menschen*. A rica produção de Dehmel, prejudicada pela forma impura e desleixada, e, depois, pelo abandono daquela mentalidade socializante, caiu quase em esquecimento; salvaram-se só umas poesias de lirismo íntimo, como "Die stille Stadt" e "Im Maerz", que seriam dignas de Liliencron.

O que Dehmel foi para a Alemanha foi durante alguns anos para o mundo inteiro a poetisa italiana Ada Negri[29], famosíssima então e hoje esquecida. *Fatalità* e *Tempeste*, os títulos dos seus primeiros volumes, exprimiram bem a angústia da opressão e a vontade revolucionária da pequena professora primária, perdida entre a miséria dos operários da rizicultura na Lombardia, e o vago socialismo sentimental e humanitário que dominava então todos os intelectuais, esperando

"...che vinti non avrà nè vincitori,
che non avrà nè servi nè padroni."

Ada Negri nunca se cansou de procurar um estilo pessoal, através das angústias íntimas da sua feminilidade:

"Madri noi siamo per l´angoscia e il pianto."

Mas Ada Negri não possuía personalidade bastante forte. Perdeu-se mum decadentismo nervoso; e após o casamento com um fabricante rico abandonou todas as aspirações sociais. Dos seus versos pouco sobreviverá, talvez séo a lembrança da paisagem:

"Nel paese dimia madre, quando tramonto.
s'insanguina obliquo sui prati..."

Com Ada Negri parece-se a poetisa polonesa Marja Konopnicka[30], cujo poema épico *Senhor Balcer no Brasil* trata dos sofrimentos dos camponeses poloneses imigrados para a América. A crítica achou que a tendência social prejudicava os versos melodiosos, românticos, da poestisa; talvez o romantismo prejudicasse antes a tendência, inspirada por mero sentimentalismo.

---

29 Ada Negri, 1870-1945.
Fatalità (1892); *Tempeste* (1895); *Maternità* (1906); *Esilio* (1914); *Libro di Mara* (1919); *Stella Mattutina* (1921).
A. Frattini: *Ada Negri.* Milano, 1921.
A. Mannino: *Ada Negri nella letteratura contemporanea.* Roma, 1933.
V. Schilirò: *Itinerario spirituale di Ada Negri.* Milano, 1938.

30 Marja Konopnicka, 1846-1910.
O Senhor Balcer no Brasil (1892/1901).
J. Dickstein-Weilezynska: *Marja Konopnicka.* Warszawa, 1927.
J. Slomcynska: *Marja Konopnicka.* Lodz, 1946.

O mais poderoso, de longe, entre todos esses poetas sociais é o menos conhecido: o checo Petr Bezruč[31], porta-voz dos operários-mineiros da Silésia então austríaca. Essas indicações ainda não definem exatamente o autor das *Canções Silesianas*. Bezruč viveu entre camponeses brutalmente explorados pelos proprietários, que tinham descoberto no subsolo dos seus latifúndios o precioso carvão, transformando aqueles camponeses em operários mais brutalmente explorados. O socialismo de Bezruč é "pré-romântico", vago, incluindo expressões de nacionalismo agressivo contra os judeus e contra os "senhores lá em Viena", alemães que oprimem os checos. Mas Bezruč é checo *sui generis*: homem de uma fronteira ameaçada. Os seus patrícios vivem, misturados com alemães e poloneses, no último canto do país checo, "lá onde acaba a língua dos antepassados"; os imigrantes poloneses enchem a região e dão o golpe de misericórdia àquela tribo isolada da raça eslava. Enfim Bezruč não é operário. Vivendo na solidão de uma cabana nas montanhas, Vladimir Vasek – eis o seu verdadeiro nome, revelado só em 1937 – era filho dum famoso folclorista; e o seu livro é mesmo uma peça de folclore, canções de uma emoção e de um vigor talvez sem par na literatura universal, e de toda a simplicidade da autêntica poesia popular, Bezruč escreveu só este único livro: a última voz de uma raça, morrendo entre os terrores da revolução industrial e da perseguição nacionalista. É a última poesia popular que se escreveu na Europa.

Algo de semelhante só existe numa poesia isolada do romeno Cosbuc[32], poeta erudito, discípulo longínquo de Mistral, tradutor de Homero, Virgílio e Dante. Mas a miséria infinita dos seus patrícios camponeses, servos dum feudalismo meio oriental, arrancou-lhe, uma vez, os versos revolucionários de "Noi vrem pamant", "Queremos terra!"; e essa canção

---

31 Petr Bezruč (pseudônimo de Vladimir Vasek), 1867-1958.
Canções silesianas (1909).
V. Martinek: *Petr Berzuč.* Moravska Ostrava, 1927.
J. V. Sedlak: *Petr Bezruč.* Praha, 1931.
A. Cronia: *Petr Bezruč.* Roma, 1932.

32 Gheorghe Cosbuc, 1866-1918.
Baladas e idílios (1893); *Noi vrem pamant* (1895).
L. Santangelo: *Gheorghe Cosbuc.* Roma, 1934.

foi o grito de batalha nas revoluções agrárias de 1895 e 1906, e não ficou esquecida em 1917 e mais tarde.

A prosa que acompanha essa poesia social é "literatura de acusação": enunciando as injustiças econômicas e sociais. Há muito disso em Zola e em todos que o imitaram. Em certo sentido é Kieland o mais característico dos "acusadores", porque é individualista sem ideologia definida. Então, um romance intensamente egocêntrico como *Fome* (1890), de Hamsun[33], era capaz de ser considerado como peça de literatura socialista. O modelo dos "acusadores", a "literatura de acusação" russa, era mais radical, mas não melhor fundamentada; também se tratava de documentos de uma revolta de intelectuais.

O primeiro documento da "literatura de acusação" russa fora o romance *De quem é a Culpa?*, de Herzen[34], com cuja atividade jornalística começou a época da *Intelligentzia*, quer dizer, dos intelectuais mais ou menos proletarizados que pretendiam traduzir as teorias subversivas, importadas do Ocidente, em prática revolucionária. Para isso era preciso estabelecer a relação entre filosofia hegeliana e as realidades sociais russas. Mas o exilado Herzen, isolado da sua terra, só era hegeliano; mais exatamente: "jovem hegeliano"; e perdeu, enfim, o contato com as reivindicações da gente na Rússia. A chefia coube, então, a Tchernichevski[35], cujo romance *O Que Fazer?* é o outro documento principal da "literatura de acusação". Substituiu a filosofia alemã pelo positivismo anglo-saxônico, estimulando o movimento dos "Narodniki", intelectuais que "iam para o povo", isto é, passaram a viver nos subúrbios dos proletários e nas aldeias camponesas para conhecer-lhes as necessidades e pregar a revolução. Aí se revela a razão de ser da "literatura de acusação" na Rússia tzarista: num país sem imprensa livre, sem universidades livres, até sem púlpito livre, o romance desempenhou as funções do jornal, da tribuna e da cátedra de sociologia. A literatura de Saltykov-Chtchedrin[36] desempenhou todas essas funções: apurar os fatos da vida na província, responsabilizar as autoridades, divulgar as acusações. Nesse sentido, a *Intelligentzia* interpretava o

---

33 Cf. "A época equilíbrio europeu", nota 105.
34 Cf. "Literatura burguesa", nota 92.
35 Cf. "Literatura burguesa", nota 96.
36 Cf. "Literatura burguesa", nota 102.

documento fundamental da literatura russa do século XIX, a novela *O Capote* de Gogol; e dessa interpretação saiu a poesia tendenciosa de Nekrassov[37].

Explica-se assim o grande sucesso popular de Nekrassov. Mas o instrumento próprio da "literatura de acusação" é o romance; e aí o começo coube a Pissemski[38], injustamente eclipsado, depois, por Saltikov e Tolstoi. É um romancista poderoso, observador agudíssimo da corrupção burocrática (*Mil Almas*) e da perturbação da vida agrária pela emancipação dos servos (*Mar Tempestuoso*), reunindo de maneira admirável a composição coerente, a objetividade documentária e a sátira amarga, tão amarga como a de Saltykov. Retomou assuntos de Gogol, tratados sem humorismo grotesco, mas com objetividade emocionada seu drama *Destino Amargo* é um "clássico" do teatro russo. O sucesso de Pissemski foi muito grande. Mas as suas obras decepcionaram a crítica pela tendência apenas moderada; e enfim Pissemski caiu, como já acontecera com Lesskov, no ostracismo.

Os outros "acusadores" não têm a força de Pissemski; mas recompensam pela documentação de primeira mão, sobre ambientes ainda não explorados; eram menos "narodniki" do que mesmo gente do povo, despertada pela propaganda. Rechetnikov[39] redescobriu a aldeia russa, depois das idealizações do romantismo; e a gente ficou horrorizada com a vida bestial dos camponeses da região do Kama, em *Os Podlipovos*, uma das obras mais brutais desse naturalismo russo, de valor só documentário. Revela-se maior "preocupação humana" em *Poder da Terra*, de Uspenski[40], tratando o mesmo assunto. Mas a sua grande descoberta está em outra obra, *Os Costumes da*

---

37 Cf. "Literatura burguesa", nota 97.

38 Alexei Feofilaktovitch Pissemski, 1820-1881.
Mil Almas (1858); *Mar Tempestuoso* (1863); – *Destino Amargo* (1859).
S. A. Vengerov: *Pissemski.* Petersburgo, 1884.
I. I. Ivanov: *Alexei Feofilaktovitch Pissemski.* Petersburgo, 1899.
A. Moses: *Pissemsky, a provincial realist.* Cambridge, Mass., 1968.

39 Fedor Mikhailovitch Rechetnikov, 1841-1871.
Os Podlipovos (1864).
A. Desiatov: *Biografia de Fedor Mikhailovitch Rechetnikov.* Kasan, 1897.

40 Gleb Ivanovitch Uspenski, 1840-1902.
Os Costumes da Rua Perdida (1866); *O Poder da Terra* (1882).
I. Kubijov: *Uspenski.* Moscou, 1925.

Rua Perdida: a miséria dos novos subúrbios, formados pelo êxodo das populações rurais para as grandes cidades.

O movimento dos "narodniki" tornou-se depois de 1870 violentamente revolucionário, agindo por meio de atentados e sofrendo opressão cada vez mais rigorosa, até quase desaparecer nos dias da guerra contra a Turquia e voltar, depois, com violência redobrada, até o assassínio do tzar Alexandre II, em 1881. O movimento revelou assim as suas fraquezas ideológicas, o seu caráter meio anarquista; e deixou, como resíduo, um pessimismo amargo. Garchin[41] é a expressão desse pessimismo. As suas "acusações" já se dirigem menos contra o regime do que contra as falhas dos próprios revolucionários, ou então contra males não especificamente russos, mas gerais, inerentes à organização da sociedade em toda parte. Pelo menos interpretou-se assim *Quatro Dias*, um dos contos mais famosos da literatura russa: descrição dos sofrimentos de um ferido, abandonado num campo de batalha da guerra turco-russa. O conto foi comparado aos célebres quadros do pintor Verechtchagin e fez impressão tremenda no movimento pacifista, que naquela época se iniciou. Garchin, porém, era mais artista do que propagandista; esse "Maupassant russo" é mestre na descrição do ambiente dos intelectuais russos, das suas esperanças e angústias e, as mais das vezes, dos seus fracassos. Observou com exatidão quase cruel, os movimentos psicológicos em situações extraordinárias. Manifestou essa preocupação no conto *A Flor Vermelha*, análise magistral da loucura, à qual ele mesmo devia sucumbir pouco mais tarde. Na sua especialidade, Garchin não tem pares na literatura russa, embora a atmosfera dos seus contos já seja a dos contos de Tchekhov. Mas parece-se muito com ele um escritor romeno – a literatura romena "russificou-se" depois da guerra de 1876 – Ion Caragiale[42]: *Faclia de Paste* (*A Vela de Páscoa*)

---

41 Vsevolod Mikhailovitch Garchin, 1855-1888.
Quatro Dias (1872); *Os Artistas* (1879); *A Flor Vermelha* (1883); *Nadeshda Nikolaievna* (1885).
E. Zelm: *Studien ueber Garchin.* Berlin, 1935.
M. Belaiev: *Garchin.* Moscou, 1938.

42 Ion Caragiale, 1852-1912.
Cuconul Leonida (1879); *O scrisoarea pierduta* (1884); *Teatru* (1889); *Faclia de Paste* (1889); *Napasta* (1890); *Pacat* (1892).
G. Ibraileanu: *Scritori si curente.* Bucuresti, 1909.
B. Jordan e L. Predescu: *Tragicul destin al unui mare scriitor.* Bucuresti, 1939.

é a história dum judeu romeno supersticioso, vivendo em medo e pânico de *pogroms*; e quando um ladrão, na noite de Páscoa, lhe assalta a casa, pretendendo arrombar a porta, o judeu prende-lhe a mão numa armadilha, queimando-a lentamente, até a morte do "goj" odiado; depois, encaminha-se ao rabino para expiar o crime de ter "acendido uma vela de Páscoa ao Cristo". É um dos contos mais impressionantes da literatura universal. Caragiale foi um escritor genial, um autêntico "acusador", embora de tendência diferente. Insatisfeito com o parlamentarismo corrupto dos latifúndios romenos que se deram ares de liberalismo, aderiu, como Eminescu, ao movimento conservador da "Junimea", e numa série de comédias extraordinariamente mordazes zombou da desproporção grotesca entre instituições liberais e o ambiente meio oriental da Romênia. Sobretudo *Scrisoarea pierduta* (*A Carta Perdida*), sátira contra os costumes eleitorais, é uma obra-prima.

A transição dos "narodniki" aos socialistas é só indireta. Apenas na literatura há um intermediário: Korolenko[43]. Foi um realista moderado, de simpatias algo sentimentais para com os sofrimentos humanos, mas sem exacerbar a tendência, até atenuando-a pelo humorismo delicado do estilo. Nenhum outro russo parece-se tanto com Dickens. Todas essas qualidades revelaram-se de maneira magnífica no seu conto "O Sonho de Makar", que o tornou logo famosíssimo na Rússia e no estrangeiro. Korolenko tinha ficado, durante anos, no exílio, na Sibéria; e os seus *Contos Siberianos* reuniram muito agradavelmente o encanto da paisagem exótica, o interesse geográfico-antropológico pelos povos estranhos daquelas regiões longínquas, a compaixão para com os exilados políticos e o horror do regime tirânico que os exilara. Entre os leitores europeus, Korolenko foi durante muitos anos mencionado ao lado de Tolstoi e Dostoievski, até esses grandes o eclipsarem, enfim; o seu lugar foi ocupado, então, por Gorki, cujos primeiros contos revelam conhecimento íntimo do seu precursor: Korolenko é mesmo o precursor da literatura

43 Vladimir Galaktionovitch Korolenko, 1853-1921.
O Sonho de Makar (1885); *Má Companhia* (1886); *A Floresta que Murmura* (1886); *O Vagabundo* (1887); *O Músico Cego* (1888); *Contos Siberianos* (1889); *História do meu Contemporâneo* (1909/1922), etc.
E. F. Nikitina: *Vladimir Galaktionovitch Korolenko.* Moscou, 1928.
K. Haensler: *Vladimir Korolenko und sein Werk.* Koenigsberg, 1930.
G. A. Baili: *Vladimir Galaktionovitch Korolenko.* Moscou, 1949.

proletária; e os russos nunca lhe retiraram as simpatias. Parecia "radical". Mas era, no entanto, antes um liberal sem grandes gestos revolucionários; cultivou a "literatura de acusação", mas sem brutalizar os leitores; parecia "naturalista", mas era antes um realista moderado, encontrando-se com o gosto sentimental do público e escrevendo num estilo cultivado, que agradou aos intelectuais. Ninguém sabia colher os aplausos unânimes da Rússia como Korolenko; só quando o seu estilo literário saíra da moda, o escritor passou-se para o socialismo militante; tinha acertado, outra vez. O seu livro de memórias, *História do meu Contemporâneo*, é uma obra importante e leitura agradável ao mesmo tempo, o testamento de uma época; e assim será sempre lido.

Os defeitos de Korolenko são a pouca compreensão dos movimentos de transformação social e a incapacidade de manejar formas mais extensas do que o conto, gênero em que não cabe a imensidade dos problemas suscitados. Esses defeitos aparecem superados nas obras muito menos conhecidas de Mamin[44], que usou as mais das vezes, o pseudônimo "Sibiriak", porque seus romances se passam na região do Ural. Foi algo como o especialista da descrição desse ambiente inteiramente novo: a destruição da sociedade arcaica daquela região pela descoberta das jazidas de ouro. Descreveu essa transformação econômica com compreensão admirável dos fatos sociais. Mas é mais admirável o grande sopro épico das suas obras: daí a relativa objetividade; mais importantes que as teses são os destinos humanos. Por motivo dessa objetividade, Mamin só foi lido, na Rússia, como autor "interessante" e exótico; o público estrangeiro, esperando dos escritores russos outras coisas, não tomou conhecimento dele. Só recentemente as obras de Mamin começam a ser traduzidas na Europa.

O grande herdeiro da "literatura de acusação" será Gorki; mas este já é diferente, sendo poeta, o que os seus predecessores não eram, e sendo marxista, o que tampouco eram. A "literatura de acusação" à maneira antiga, meio naturalista e meio anarquista, continuou uma existência anacrônica; e não foi por acaso que os seus últimos representantes, freqüentemente, não

---

44 Dmitri Narkisovitch Mamin-Sibiriak, 1852-1912.
Os Milhões de Privalov (1883); *Ouro* (1892), etc.
Edição das Obras completas, 24 vols., Petersburgo, 1951/1957.
M. Nevedomski: "Dmitri Narkisovitch Mamin". (In: *História da literatura russa no século XIX,* edit. por D. N. Ovsianiko-Kullikovski. Vol. V. Moscou, 1911.)

aderiram à revolução comunista. Na Europa não se compreenderam bem essas distinções sutis; os últimos "acusadores" foram considerados como revolucionários autênticos, mesmo quando só se tratava de sensacionalistas crus; e exagerou-se-lhes muito o valor literário. Kuprin[45], o romancista dos bordéis e da corrupção moral entre os oficiais do exército tzarista, foi elogiado como um Zola russo. Mas esses romances já são pouco lidos, hoje em dia. Kuprin não dominava a grande forma. É excelente, porém, nos contos, em que a influência de Maupassant é evidente. "Capitão Rybnikov", "Lama", "O Rio da Vida" são pequenas obras-primas, evocações de um ambiente especificamente russo, hoje desaparecido. Nesse particular, os contos de Kuprin são muito superiores às novelas de Andreiev[46], nas quais a Europa de 1905 e 1910 reconheceu e admirava a "realidade russa": os horrores da guerra russo-japonesa, a opressão policial, o martírio dos revolucionários. Mas faltava a Andreiev a paciência necessária para retratar essa realidade. Sem dúvida, as novelas de Andreiev são ainda hoje capazes de fazer forte impressão sobre leitores menos prevenidos; *Os Sete Enforcados*, descrição das últimas horas de revolucionários condenados à morte, é um golpe de mestre de virtuosidade literária. Andreiev é o representante russo da "tale of horror". Sacrifica ao sensacionalismo mais brutal, excitando os nervos dos leitores. O seu estilo impressionista, requintado já revela conhecimento de truques do simbolismo. Andreiev é um decadente, daí um pessimista, incapaz de compreender as esperanças revolucionárias, até incapaz de compreender a própria revolução, cujas teses lhe serviram de pretextos para espetáculos literários. Andreiev ainda era capaz de lamentar as vítimas da revolução malograda de 1905, mas já incapaz de aderir à revolução vitoriosa de 1917. Entre esses últimos "acusadores", só Veressaiev[47] parece ter conseguido isso: Gorki ainda estava mal conhecido quando Veressaiev impressionou a

---

45 Alehksei Ivanovitch Kuprin, 1870-1938.
O Duelo (1905); *A Fossa* (1912), etc., etc.
Ch. Ledré: *Trois romanciers russes.* Paris, 1935.

46 Leonid Nikolaievitch Andreiev, 1871-1919.
O Abismo (1902); *Na Névoa* (1902); *O Riso Vermelho* (1904); *Judas Iscariot* (1907); *Os Sete Enforcados* (1908); *Sachka Zegulov* (1911), etc.
V. Lvov-Rogatchevski: *Leonid Andreiev.* Moscou, 1923.
A. Kaun: *Leonid Andreiev, a Critical Study.* New York, 1924.

47 Vikenti Veressaiev, 1867-1946.
Os Esboços do Médico (1901); *Irmãs* (1933).
S. Brzosek: *Vida e obra de Veressaiev.* Leningrad, 1930.

Europa com os *Esboços do Médico*; e pouco antes da morte de Gorki o mesmo Veressaiev, muito velho, apareceu entre os escritores soviéticos. Como "último dos realistas e primeiro dos soviéticos" festejou-se o excelente contista Zamiatin[48]; mas ele também acabou como anti-revolucionário; sua "utopia às avessas", *Nós*, é uma vigorosa sátira contra o regime totalitário, antecipando a antiutopia de Orwell (*1984*). Com esse "acusador" contra-revolucionário fechou-se um ciclo da literatura russa.

A "literatura de acusação" russa, por mais eficiente que fosse como propaganda, tem algo de ineficaz como literatura; envelheceu rapidamente. Aos "acusadores" faltava inspiração para transfigurar as massas da documentação. As acusações, por mais justificadas que tivessem sido, ficavam monótonas. Não é possível acusar continuamente. O aspecto muda, porém, quando a acusação se torna auto-acusação; quando o acusador – *De quem é a culpa?* – encontra a culpa em si mesmo. Então abrem-se outras possibilidades de transfiguração literária, sobretudo entre os russos que, como todos os eslavos, se inclinam a certo masoquismo. Mas os intelectuais proletarizados não tinham motivo para acusarem-se a si mesmos. Tinham-no os latifundiários e outros proprietários aristocráticos de terras, acostumados a julgarem-se "homens inúteis", desde que a "literatura dos latifundiários" – *pendant* da "literatura de acusação" – tinha criado os tipos e Eugenio Onegin e Oblomov. No *Diário de um homem supérfluo* criara Turgeniev[49] a expressão clássica desse sentimento da própria inutilidade, sentimento masoquista, bem eslavo, algo místico. Mas assim como os romances de Turgeniev se inspiravam em Balzac e Flaubert, assim toda a formação intelectual dos "latifundiários" era de tendência "ocidentalista". O resultado devia ser uma interpretação ocidentalista, racionalista, daquele misticismo; e esta interpretação é o germe da obra de Tolstoi.

Os grandes escritores da época pertenceram todos, mais ou menos, àquele tipo que William James, estudando a psicologia da religião, denominou "twice born": homens como santo Agostinho, Lutero e Pascal,

48 Jevgeni Ivanovitch Zamiatin, 1884-1937.
Histórias do Distrito (1916); *Nós* (1922).
I. Deutscher: *Heretics and Renegades.* London, 1955.

49 Cf. "Literatura burguesa", nota 100.

que "nasceram duas vezes", iniciando nova vida depois de uma conversão sempre dolorosa. A presença dos "twice-born" é característica da época da "conversão do naturalismo": Ibsen, Strindberg, Dostoievski experimentaram conversões assim, embora de tendências diferentes; até Zola, entre *La Débâcle* e *Os Quatre Evangiles*. O "caso" de Tolstoi[50] é este mesmo: foi ele ou não um "twice-born"? A biografia parece indicá-lo claramente. Depois da primeira crise religiosa de meninice, o estudante e oficial entregou-se ao deboche usual da *jeunesse dorée* aristocrática; libertou-se gradualmente,

---

50 Lev Nikolaievitch Tolstoi, 1828-1910.
Infância (1851); *Meninice* (1854); *Sebastopol* (1855); *Mocidade* (1856); *Dois Hussardos* (1856); *Tempestade de Neve* (1856); *Luzern* (1857); *O Príncipe Nekliudov* (1857); *Três Mortes* (1858); *O Fanqueiro* (1861); *Os Cossacos* (1862); *Polikuchka* (1863); *Guerra e Paz* (1869); *Ana Karenina* (1877); *Minha Confissão* (1879); *De Que os Homens Vivem* (1881); *Contos Populares* (1881/1886); *Igreja e Estado* (1882); *Exegese Resumida dos Quatro Evangelhos* (1883); *Em Que Consiste a minha fé* (1884); *O Que Devemos Fazer?* (1885); *O Reino das Trevas* (1886); *A Morte de Ivan Ilitch* (1886); *A Sonata de Kreutzer* (1886); *Frutos da Cultura* (1889);*O Reino de Deus está dentro de Vós* (1893); *Cristianismo e Patriotismo* (1893); *O Que é a Arte?* (1897); *Ressurreição* (1899/1900); *O Cadáver Vivo* (1900); *Et Lux lucet in tenebris* (1902); *Hadji Murat* (1904); *Não Posso Calar-me* (1908), etc.
D. Merejkovski: *Tolstoi e Dostoievski.* Petersburgo, 1902.
A. Suarès: *Tolstoi vivant.* Paris, 1911.
E. Garnett: *Tolstoi.* London, 1914.
G. R. Noyes: *Tolstoi.* New York, 1918.
P. Biriukov: *Lev Nikolaievitch Tolstoi.* 3.ª ed. 4 vols. Moscou, 1923.
F. Gussev: *Lev Tolstoi.* 2 vols. Moscou, 1927.
B. Eichenbaum: *Lev Tolstoi.* 2 vols. Moscou, 1928/1930.
S. Balukati e O. Pissemskaia: *Guia pela obra de Tolstoi.* Moscou, 1928.
A. Maude: *The Life of Tolstoi.* 2.ª ed. 2 vols. London, 1931.
I. Lavrin: *Tolstoi, an Approach.* London, 1944.
D. Leon: *Tolstoi.* New York, 1944.
N. Gourfinkel: *Tolstoi sans tolstoisme.* Paris, 1945.
E. J. Simmons: *Leo Tolstoi.* Oxford, 1946.
B. Metzel: *Tolstoi.* Paris, 1950.
G. Lukacs: *Der russische Realismus in der Weltliteratur.* Berlin, 1950.
M. I. Berlin: *The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoi's View of History.* London, 1953.
J. Bayley: *Tolstoi and the Novel.* London, 1966.

no Cáucaso, na guerra da Criméia, nas viagens européias que lhe sacudiram pela primeira vez a consciência social; encontrou o equilíbrio no casamento com Sofia Bers, dedicou-se à vida de latifundiário e, ao mesmo tempo, de grande escritor, até a decisiva crise religiosa de 1878, seguida da conversão ao cristianismo primitivo e ao socialismo agrário; levando vida de camponês com os camponeses em Jasnaia Poliana, rompendo com a família, renunciando à arte, fazendo propaganda das suas idéias, até provocar, em 1901, a excomunhão pela Igreja, enquanto o Estado tzarista já não ousava perseguir o grande profeta; enfim, em 1910, a tentativa de "fugir" de Jasnaia Poliana, e a morte do octagenário na estação da estrada de ferro de Astapovo.

Tolstoi foi, sem dúvida, um homem que durante a vida inteira procurou, com zelo fanático, a Verdade. Daí também o caráter autobiográfico da sua obra que acompanha fielmente todas as vicissitudes da sua vida. Já na novela *Os Cossacos*, aliás, uma das mais intensas obras de Tolstoi, encontra-se o desejo do aristocrata de levar uma vida primitiva e instintiva; Olenin já experimenta as desilusões que o velho Tolstoi experimentará em Jasnaia Poliana. *Guerra e Paz*, menos autobiográfico, é a mais objetiva das obras de Tolstoi, mas isso também corresponde a uma fase da biografia, à época feliz do casamento, da vida de grande senhor rural e grande escritor. *Ana Karenina* é a última obra de arte "pura" de Tolstoi; mas o que lhe importava já foi menos o caso "vital" do que o caso moral, a conversão. Na tragédia camponesa *O Reino das Trevas*, a conversão já constitui o próprio assunto, até aquela cena tão tipicamente eslava na qual Nikita confessa publicamente os seus pecados. "Arte pura" já não tem valor para o autor dessa cena – em *O Que é a Arte?* Tolstoi renegará toda arte – e até a própria vida, quando sem fins morais, perde o sentido: em *A Morte de Ivan Ilitch*, a teoria do "homem inútil" de Turgeniev transforma-se em teoria da "inutilidade da vida", isto é, da vida do egoísmo sem finalidade superior: essa novela é uma das obras mais comoventes e mais pungentes da literatura universal, talvez a obra-prima de Tolstoi, a única em que a arte combina, sem resto, com a idéia propagandística: é preciso mudar de rumo, integralmente. Essa mudança de rumo é o tema de *Ressurreição*, do romance da conversão moral do aristocrata inútil a pregador da verdade evangélica; não por acaso esse aristocrata se chama Nekliudov assim como o herói das

primeiras obras autobiográficas de Tolstoi, escritas na mocidade. *Ressurreição* impressionou vivamente a Europa de 1900, sobretudo pelas descrições vigorosas da opressão tzarista. Mas é menos um grande romance do que uma fortíssima obra didática; do ponto de vista de Tolstoi, evidente abuso da arte literária que ele renegará. E por que continuou a escrever obras literárias que escondeu na gaveta, como envergonhado, e que só postumamente se publicaram? *Hadji Murat*, *O Cadáver Vivo* e muitas obras. Aí se pode duvidar da sinceridade de Tolstoi. Depois se soube que a sua própria vida de camponês fora meio insincera; que ele nunca se despojou efetivamente das suas propriedades, fingindo a vida de "camponês evangélico", em conflito permanente com a esposa, até a "fuga definitiva" de 1910, que foi, no fundo, a última de inúmeras fugas durante a vida inteira. Desse modo a conversão de 1878 perderia o significado. Tolstoi seria, antes, um caso psicológico.

Depois de Merejkovski lhe ter lançado essa acusação, as pesquisas biográficas de Kallinikov, estudando a "tragédia sexual" de Tolstoi, fundamentaram cada vez mais a hipótese de se tratar de um homem de sensualidade intensa e de um artista nato, incapaz de impor-se a si mesmo a disciplina moral à qual aspirava. Primeiro a arte, depois a religião foram os seus caminhos para fugir da solidão de um anarquista egocêntrico. A mistura de sensualidade violenta e ascetismo violento na *Sonata de Kreutzer* é o documento mais desagradável do "caso". O anarquismo íntimo de Tolstoi é um fato. No terreno das doutrinas políticas, ele até se confessou anarquista, embora rejeitando a violência. Mas existe nessas afirmações um equívoco. Uma vez, "anarquismo" significa uma ideologia; outra vez, é uma expressão pejorativa, indicando o caos moral da alma do grande russo. A confusão foi alimentada por todos os inimigos de Tolstoi: pelos defensores da "ordem ocidental" e pelos defensores da Igreja russa. Os primeiros reconheceram em Tolstoi um segundo Rousseau, destruidor de todas as "disciplinas", agravando-se o caso pelo misticismo eslavo, que é mesmo anarquismo espiritual. Tolstoi hostilizou o Estado russo e todo e qualquer Estado em nome da liberdade do homem primitivo, do camponês evangélico, assim como os sectários russos que se separaram da Igreja. O próprio Tolstoi reconheceu, com surpresa, as suas doutrinas quando lhe deram para ler os escritos do místico medieval checo Chelčicky, inimigo da

Igreja estabelecida, porque organizada, e inimigo de toda organização estatal e social, porque oprimindo os pobres e humildes. Entre os sectários, tão numerosos entre os camponeses russos, Tolstoi encontrou os partidários mais fervorosos. Argumentando assim, os conservadores europeus pretenderam estigmatizar Tolstoi como homem de outra raça e outro continente espiritual: um perigo para a ordem européia. Levantaram-se, porém, russos, defensores da Igreja espiritual do Oriente eslavo, que o condenaram pelos motivos opostos. Soloviev demonstrou de maneira inequívoca a irreligiosidade fundamental de Tolstoi, o caráter racionalista da sua doutrina, denunciando a incapacidade intelectual do escritor de submeter-se ao dogma. O anarquismo e o pacifismo de Tolstoi exprimiriam, em palavras eslavas, o radicalismo político e social do Ocidente; e, com efeito, inúmeros radicais e socialistas, na Rússia, e, sobretudo na Europa, não encontraram dificuldades em aderir ao tolstoísmo. O seu "cristianismo primitivo", sem dogmas, sem fé na divindade de Cristo, sem sacramentos, sem organização eclesiástica, não é o cristianismo dos Evangelhos, como Tolstoi acreditava, mas é o que fica do cristianismo quando se lhe tira tudo aquilo de que o anticlericalismo e a crítica bíblica e histórica o despojaram, da Reforma até aos protestantes alemães do século XIX. O cristianismo evangélico de Tolstoi é a religião dos livres-pensadores protestantes, é um protestantismo radical, como o de Rousseau. O tolstoísmo, quando bem analisado, é inaceitável. Mas também é inseparável da arte de Tolstoi que ele nos impõe, obrigando-nos a aceitá-la.

Tolstoi era um radical. As suas diatribes violentas contra o regime tzarista e contra o patriotismo oficial não deixam dúvidas a respeito. Assim como *A Morte de Ivan Ilitch* é o cume da literatura do "homem inútil", assim *O Reino das Trevas* é um cume no movimento de revelar a terrível corrupção moral do homem russo; assim, *Ressurreição* é o cume da "literatura de acusação" contra o sistema político e social russo, contra "as colunas da sociedade" da Rússia. Tolstoi foi o mais coerente dos "niilistas"; o seu anarquismo é propriamente o niilismo de um filho apóstata da classe latifundiária. Na grande luta entre "ocidentalistas" e "eslavófilos" que enche o século XIX russo, Tolstoi pertence decididamente ao partido ocidentalista. É discípulo das doutrinas racionalistas do Ocidente. Apenas o seu racionalismo tem forte cor romântica, como de uma utopia, porque

Tolstoi não era capaz de realizar as suas doutrinas radicais: impediu-o a sua condição social de latifundiário aristocrático. A obra de Tolstoi, sucessor maior de Turgeniev, é o cume da "literatura dos latifundiários": descobrindo a sua consciência social, acusando-se a si mesmo, criando nova "literatura de acusação".

Eis um ponto de partida para interpretar *Ana Karenina.* A heroína é vítima das desordenadas ambições e paixões dos homens russos, assim como as heroínas de Turgeniev. Mas este fica no terreno estético da saudade vaga onde Tolstoi exige a conversão. *Ana Karenina* já foi muitas vezes comparado com *Madame Bovary*. Assim como Turgeniev, Flaubert é principalmente esteta; o seu anti-romantismo começa na estética e acaba no cepticismo desiludido. Tolstoi conheceu essa desilusão, já nos *Cossacos*; o anti-romantismo de *Ana Karenina* é de natureza moral e social, é o anti-romantismo de um realista russo que não se retirou da vida antes de tê-la experimentado profundamente, com as possibilidades imensas de um aristocrata rico e vencedor na vida. Flaubert dizia que "Madame Bovary c'est moi". Com muito mais razão, Tolstoi podia dizer que ele mesmo era Ana Karenina – e todos os outros personagens do romance ao mesmo tempo. Imaginou, com o talento mímico de um grande ator, as reações dos seus personagens nas situações criadas conforme a sua teoria da vida. Eram situações existenciais. Tolstoi conhecia todas. Já se observou que Tolstoi sabe tudo e conhece tudo, a guerra e as corridas de cavalos, os *boudoirs* das grandes damas e os quartos das prostitutas, os tribunais e as repartições públicas, as cerimônias dos maçons, as prisões, Moscou, Petersburgo, a província, as cabanas dos camponeses e a Sibéria, sempre com a exatidão de um especialista; não por meio de estudos e documentação como Zola, mas por meio de uma ilimitada experiência da vida, como Shakespeare. A obra de Tolstoi é uma poderosíssima afirmação da vida pela arte. Mas esse mesmo Tolstoi renegou asperamente a arte, porque ela lhe parecia sedutora para a vida. Entre os motivos dessa contradição violenta encontram-se as qualidades psicológicos de Tolstoi, meio patológicas, vermes na carne de um gigante cheio de vida e de sede de vida. Mas não é só isso. Competiram motivos sociais, a contradição inextricável entre as reivindicações morais do "homem inútil" e a condição de latifundiário. Tal como o homem Tolstoi quase martirizado pela forte sensualidade sentia medo intenso das dores

corporais e da morte, assim também o latifundiário Tolstoi erigiu-se em inimigo radicalíssimo da sua classe, que agonizava economicamente desde a emancipação dos camponeses, pregando a mais radical das soluções: tornando-se, ele mesmo, camponês. Mas não foi possível despojar-se do culto do corpo – de um corpo de força indestrutível – nem dos livros e de todas as pequenas e grandes coisas da civilização aristocrática, tão odiada. A angústia de Tolstoi dizia respeito à decadência fisiológica e à decadência social, ambas inelutáveis. Só havia um meio – imaginário – de estabilizar, eternizar as coisas desta vida: a arte. E Tolstoi era artista nato.

A grande arte de Tolstoi é o próprio resultado das fraquezas de sua ideologia; uma coisa é inseparável da outra. Sua arte é o fruto da contradição entre a afirmação biológica e a negação ética da vida de um grande senhor em situação social ameaçada. Por meio dessa arte conseguiu Tolstoi fugir da sua solidão de individualista egocêntrico, ampliando-se o indivíduo até se sentir membro da família, das gerações, da classe inteira, da Rússia imensa; é este o fio secreto da evolução do enredo em *Guerra e Paz*; e com isso coincide a composição da obra, o entrelaçamento da história particular de gerações de famílias na paz e da história pública na guerra: o "roman personnel" à maneira de Stendhal e o romance político e social à maneira de Balzac, reunidos, com extraordinária arte panorâmica, no palco das suas histórias: o espaço infinito da Rússia. Essa grande arte também é fruto das fraquezas ideológicas de Tolstoi, assim como, a respeito de *Guerra e Paz*, as analisou Isaiah Berlin: há, na visão da História, de Tolstoi, uma contradição inextricável entre o cepticismo intelectual do anarquista, niilista e radical Tolstoi, que não pode acreditar em nada, e, por outro lado, a necessidade íntima do homem moral e religioso Tolstoi, de descobrir uma lei, uma ordem no Universo. Não a encontrando, criou-a. Fez história, pelo menos num livro. Mas isto mesmo é a definição da epopéia. Por isso é *Guerra e Paz* a única obra das literaturas modernas que merece o lugar ao lado da epopéia homérica, entrelaçamento semelhante de histórias particulares e públicas, de paz e guerra, no espaço infinito do tempo lendário. Tolstoi é, entre os poetas identificáveis, o maior poeta épico. Eis o resultado da sua vida, que ele viveu procurando com zelo fanático a Verdade. Não encontrou a verdade da sua vida, mas eternizou esta vida na arte. Isso não realiza o ideal dos "twice-born"; mas é um resultado definitivo.

Comparada com a grande influência ideológica que Tolstoi exerceu na Europa, sua influência literária na Rússia é relativamente menor. A classe a que Tolstoi pertencia já perdera a importância social antes da catástrofe em Astapovo; e a "literatura dos latifundiários" transformou-se em literatura de reminiscências e, pouco depois, em literatura de exilados, da qual Bunin[51] é a maior figura. Deram-lhe o prêmio Nobel talvez porque os representantes literários da burguesia pretenderam, desse modo, protestar contra o regime comunista que exilara o poeta. A homenagem acertou; Bunin foi o último grande realista de estilo antigo, antes à maneira de Turgeniev do que à de Tolstoi. Em *Sukodol* descreveu o fim dos latifúndios aristocráticos, mais com a delicadeza de Turgeniev do que com a melancolia de Tchekhov. Talvez seja a sua obra mais característica o volume de poesias *Novembro*, já pelo título e pelo ano em que saiu: 1905, ano da revolução. Bunin representa-se ali como homem velho, olhando pela janela da Casa Grande para as estepes outonais, com melancolia nobre, sem morbidez nem desespero. O "homem velho" tinha então só trinta e cinco anos de idade; mas era velho como a sua classe. Não tinha nada de decadente nem de romântico. Era um "clássico", o último clássico russo do realismo objetivo, sem ilusões; e essa falta de ilusões tornou-o quase naturalista, colocando-o ao lado de Tolstoi quando revelou, no grande romance *A Aldeia*, a verdade nua sobre a vida e a condição moral dos camponeses russos por volta de 1910: é mais o reino das "trevas" do que o idílio de Jasnaia Poliana; dez anos mais tarde, os russos exilados acreditaram reconhecer em *A Aldeia* a previsão do comportamento dos camponeses durante a revolução comunista. Tendo sido pessimista na Rússia e vivendo como exilado na Europa, Bunin não teve ilusões quanto ao sentido e destino da civilização ocidental. Ao contrário, sabia condensar a sua experiência

---

51 Ivan Alekseievitch Bunin, 1870-1953.
Novembro (1905); *A Aldeia* (1910); *Sukhodol* (1912); *O Senhor de San Francisco* (1917); *O Grito* (1921); *O Amor de Mítia* (1926); *A Vida de Arseniev* (1927); *A Árvore de Deus* (1931).
G. Struve: "The Art of Ivan Bunin". (In: *Slanovic Review,* XI, 1932/1933.)
A. Luther: "Ivan Bunin, Nobelpreistraeger". (In: *Osteuropa,* IX, 1933/1934.)
B. K. Saitzev: *Ivan Alekseievitch Bunin. Vida e Obra.* Berlin, 1934.
R. Poggioli: "L'arte di Ivan Bunin". (In: *Pietre di parogone.* Firenze, 1939.)

– que é a experiência de sua e da nossa época – no símbolo que constitui o conto *O Senhor de San Francisco*: o milionário americano faz, com todo o luxo, a viagem para Capri, para depois de uma vida de trabalho duvidoso, gozar das delícias da civilização; morre de repente; e volta, como cadáver, no porão daquele mesmo navio de luxo; viagem sem sentido. Mas a Rússia longínqua começou a transfigurar-se na memória do exilado. *O Amor de Mítia* foi como uma reminiscência, aliás, pouco romântica, da mocidade; e na *Vida de Arseniev* escreveu Bunin a história dos seus dias de juventude. O "homem velho" de outrora morreu velho, confortado pelo último raio de luz de uma arte clássica, sempre jovem.

Bunin é muito diferente de Tolstoi: é pessimista profundo, sem a vitalidade vigorosa do velho gigante; e não faz arte contra a vontade, mas conscientemente: escreve romances e contos assim como se fazem poemas. Esse tipo de escritor é raro na literatura russa. Mas o título de "sucessor de Tolstoi" era tão ambicionado na Rússia que a crítica não fez muita questão de diferenças mais ou menos sutis. Tinha desprezado Bunin só por motivos políticos. Mas enfim, no Segundo Congresso dos Escritores Soviéticos, em dezembro de 1954, o exilado que morrera um ano antes, recebeu o perdão oficial, sendo proclamado como clássico tolstoiano. A crítica estrangeira, porém, equivocou-se muito mais: descobriu quantidade de novos Tolstois, confundindo realismo e objetividade, sentimentalismo e simpatia humana. Um desses "falsos" Tolstoi foi Chmeliov[52], realista romântico e algo sentimental, sem objetividade alguma. Romances como *O Garçom* e *O Copo sem Fundo* são apreciáveis, embora à sinceridade do sentimento humano não corresponda a arte da transfiguração. Enquanto as obras de Chmeliov foram traduzidas para várias línguas, viveu no exílio parisiense, quase incógnito, o muito mais fino Saitzev[53], escritor profundamente melancólico,

52 Ivan Sergeievitch Chmeliov, 1873-1950.
O Garçon (1910); *O Copo sem Fundo* (1919); *O Sol dos Mortos* (1920); *Amor na Criméia* (1930); *O Verão de Senhor* (1933).
N. Koulmann e J. Legras: "Chmeliov". (In: *Monde slave*, XII/3, 1933.)

53 Boris Konstantinovitch Saitzev, 1881-1950.
O Caminho de Ouro (1925); *A Casa em Passy* (1935); *A Viagem de Gleb* (1937), etc.
G. Struve: "Boris Saitzev". (In: *Slavonic Review,* XII, 1938/1939.)

descrevendo a vida de "homens inúteis" dentro e fora da Rússia com a delicadeza de um pintor do Rococó. É o último descendente de Turgeniev; e já está perto de Tchekhov.

A influência de Tolstoi fora da Rússia foi principalmente ideológica. Não podia haver "literatura de latifundiários" onde não havia latifundiários naquele sentido especificamente russo. Mas a tentação de imitar a Tolstoi foi muito forte, sobretudo entre os eslavos. O romancista checo Alois Jirásek[54] já foi lembrado entre os últimos descendentes de Walter Scott. Mas acreditava imitar a grande epopéia de Tolstoi, em que também admirava a "ideologia eslava", quer dizer o radicalismo do místico Chelčicky, que era checo.

Interpretação mais intelectualizada e tampouco certa de Tolstoi encontra-se no grande romancista polonês Zeromski[55]. A sua condição de intelectual sem pátria – a Polônia estava, no seu tempo, dividida e sem personalidade política – apresentava certas analogias com a dos últimos representantes da "literatura dos latifundiários"; no romance *Gente sem Pátria* Zeromski definiu essa situação, fazendo, depois, ingentes esforços para chegar a uma epopéia nacional: em *O Rio Fiel*, descreveu a revolução polonesa de 1863; e na trilogia *A Luta contra o Estado*, acreditava ter realizado esse objetivo. Mas esses romances, por mais respeitáveis que sejam, não têm bastante coerência; compõem-se de séries de grandes quadros. Zeromski, cujo lado forte é o intenso estilo lírico, era romântico por índole. *A História de um Pecado* é um dos maiores romances românticos da literatura moderna, em que cenas brutais à maneira de Zola servem para sugerir angústias desesperadas. Zeromski é pessimista; só com respeito à angústia psicofisiológica podia ser chamado tolstoiano. Apenas na sua última obra, *Antes da Aurora*, já escrita na Polônia libertada, conseguiu aproximar-se

---

54 Cf. "Romantismos de evasão", nota 48.

55 Stefan Zeromski, 1864-1925.
Gente sem Pátria (1900); *Cinza* (1904); *História de um Pecado* (1906); *O rio fiel* (1913); *A luta contra o Estado* (1915/1919); *Antes da Aurora* (1925).
E. Lo Gatto: *Stefan Zeromski. Studio critico.* Firenze, 1926.
W. Jampolski: *Stefan Zeromski, líder espiritual da nação.* 2.ª ed. Lwów, 1930.
S. Zaleski: "Zeromski". (In: *Attitudes et destinées.* Paris, 1932.)
W. Borowy: *Sobre Zeromski.* Warszawa, 1960.

do radicalismo tolstoiano, o que foi interpretado como simpatia para com o bolchevismo, provocando uma tempestade de indignação patriótica. Outros, porém, intelectuais da esquerda, reconheceram em Zeromski o lutador contra o falso ocidentalismo da aristocracia e celebram-no como grande espírito eslavo entre os poloneses.

A religiosidade democrática, que é outro elemento do tolstoianismo, despertou a consciência de Cankar[56], o maior talento literário da pequena literatura eslovena. Assim como a sua nação de pobres camponeses, isolada entre alemães e italianos, passou os séculos em dependência da Áustria, assim Cankar passou a vida como intelectual pobre em Viena, em companhia dos seus patrícios emigrados, paupérrimos. Em contos de grande penetração psicológica descreveu-lhes a vida como se fosse a sua própria vida. Tudo o que Cankar escreveu está marcado pelo sofrimento e pelo sentimento eslavo da co-responsabilidade geral: sejam as histórias de proletários eslavos nos subúrbios de Viena, seja a história de rudes camponeses nas montanhas da Eslovênia. Lembrou-se a respeito, o nome de Dostoievski; mas o radicalismo do seu pensamento político e social baseia-se em lições de Tolstoi, enquanto a forma literária, sugestiva e lírica, revela influências da poesia simbolista. Influências semelhantes descobrem-se na poesia do polonês Kasprowicz[57], intelectual de descendência camponesa: revolta violenta do camponês contra a injustiça do mundo, indignação crescendo até a revolta contra o Universo e o Criador para curvar-se enfim perante o ideal da pobreza franciscana. Kasprowicz tem algo de Dante, o tom majestoso e apaixonado ao mesmo tempo; a literatura polonesa é a única entre as eslavas na qual Dante exerceu influência profunda, já em

---

56 Ivan Cankar, 1876-1918.
A Casa de Mariahilf e Outros Contos (1904); *O Criado Jernej* (1907), etc.
B. Vodusek: *Ivan Cankar.* Ljubljana, 1937.
M. Males: *Ivan Cankar.* Ljubljana, 1945.

57 Jan Kasprowicz, 1860-1926.
Poesias (1884); *Cristo* (1891); *A um Mundo Agonizante* (1902); *Minha Canção da Noite* (1903); *O Livro dos Pobres* (1916); *O Meu Mundo* (1926).
Z. Wasilewski: *Jan Kasprowicz.* Warszawa, 1923.
St. Kolaczkowski: *Jan Kasprowicz.* Kraków, 1924.
J. Berger: *Estudos sobre Kasprowicz.* Kraków, 1948.

Mickiewicz e Krasinski. Kasprowicz suporta a vizinhança desses nomes. É o maior poeta polonês moderno. A eloqüência veemente das suas acusações já foi comparada a Verhaeren, enquanto outros, a propósito de hinos como "Salve Regina" (no volume *Minha Canção da Noite*), se lembram de Claudel. Mas Kasprowicz, apesar de ser erudito enciclopédico, conhecedor e tradutor de toda a grande poesia do mundo, é um camponês eslavo, um radical religioso, uma natureza tolstoiana. Nas literaturas ocidentais será difícil encontrar um tolstoiano assim; talvez fosse o novelista português Raul Brandão[58], que professava mesmo idéias tolstoianas: um grande poeta em prosa, contrastando de maneira impressionante as luzes multicolores da paisagem mediterrânea e a miséria da gente. Além da pouca divulgação da sua língua no mundo, é o pessimismo que impediu o reconhecimento geral do valor de Raul Brandão.

A influência ideológica de Tolstoi na Europa manifestou-se de maneira difusa, entre os "socialistas religiosos" igualmente como entre os radicais. No drama de Hauptmann há reminiscências do "Confesso!" de Nikita, no *Reino das Trevas*; e o Nazarín, de Pérez Galdós, é mesmo uma figura tolstoiana. O ascetismo da *Sonata de Kreutzer* reflete-se no schopenhauerianismo do jovem filósofo vienense Otto Weininger, cuja obra *Geschlecht und Charakter* (*Sexo e Caráter*) (1903) deveu fama universal ao brilho do estilo e ao suicídio do autor. Enfim, em Tolstoi aprendeu o poeta Rainer Maria Rilke a amar a Rússia, à qual dedicou algumas das mais belas poesias do *Stundenbuch* (*Livro das Horas*), breviário de um misticismo ateu. Em quase todos esses casos, a influência de Tolstoi encontra-se com a dos escandinavos; Rilke interpretou a angústia tolstoiana no sentido do ateísmo estético de Jens Peter Jacobsen, e Weininger, no seu livro póstumo *Ueber die letzten Dinge* (*Coisas Apocalípticas*, 1904), baseou a sua filosofia numa interpretação de *Peer Gynt*. Havia muita confusão, naquela época do decadentismo, e uma delas foi a identificação do Tolstoi da *Sonata de Kreutzer* e *Ressurreição* com o Ibsen de *Lille Eyolf* e *Naar vi doede vaagner* (*Quando Nós Mortos Despertamos*) – este último título significava

---

58 Raul Brandão, 1869-1931.
A Farsa (1903); *Os Pobres* (1906); *Húmus* (1917); *Os Pescadores* (1923).
J. G. Simões: "Raul Brandão, Poeta". (In: *O Mistério da Poesia.* Coimbra, 1931.)

exatamente "Ressurreição". Mas o engano não foi tão grande assim. Havia influência de Tolstoi na última fase de Ibsen, e não só em Ibsen, mas em muitos escandinavos.

Um crítico conservador, hostil ao "naturalismo" norueguês, Christen Collin[59], inimigo do psicologismo e esteticismo na literatura, considerava como uma espécie de "punição por Deus" os muitos colapsos de nervos entre os intelectuais daquela época; não teria acontecido isso, se os escritores tivessem seguido o caminho de Björnson, usando a arte como instrumento de propaganda do moralismo radical do *Hanske* (*Luvas*). Collin chegou a identificar o moralismo de Björnson com o de Tolstoi. Por mais errada que fosse a tese, não se pode negar, entre os escritores escandinavos pós-ibsenianos, uma forte influência tolstoiana; aqueles muitos colapsos de nervos eram sintomas de uma conversão moral, de transição do pré-romantismo a um neo-romantismo de colorido estético-religioso.

O primeiro sintoma da excitação pré-romântica dos nervos fora a propaganda do amor livre mais desenfreado na boêmia de Oslo, que então ainda se chamava Kristiania. Contra o sexualismo meio mórbido da *Kristiania-bohême* de Hans Jaeger[60] dirigiu-se a Björnson com as advertências sérias de *Paa Guds Veje* e *Nye Fortaellinger*. Mas a sua autoridade moral já não estava indiscutida, tampouco a de Ibsen, considerados, ambos, pela mocidade rebelde, como velhos pastores. Aplaudiram-se as comédias mordazes de Gunnar Heiberg[61], que se propusera abolir a "poetocracia" na Noruega; logo em uma das primeiras, *Kong Midas* (*Rei Midas*), zombou cruelmente da eloqüência do velho Björnson. Heiberg era uma natureza aristocrática de esteta desiludido; mais tarde zombou igualmente dos boêmios, e em *Kjaerlighedens tragedie* (*Tragédia do Amor*), cume da desilusão, antecipou idéias da psicanálise. Gunnar Heiberg foi, entre todos os escritores da grande época da literatura norueguesa, o mais independente.

---

59 Chr. Collin: *Leo Tolstoi og nutidens kulturkrise.* 3.ª ed. Oslo, 1920.

60 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 67.

61 Gunnar Heiberg, 1857-1929.
Tante Ulrikke (1884); *Kong Midas* (1885); *Kunstnere* (1893); *Balkonen* (1894); *Folkeraadet* (1897); *Kjaerlighed til Naesten* (1902); *Kjaerlighedens Tragedie* (1904); etc.
E. Skavlan: *Gunnar Heiberg.* Oslo, 1950.

Sua oposição radical contra a literatura moralizante encontrou-se paradoxalmente com as teses do conservador Collin. Em quadros vivos, Heiberg colocou no palco as personalidades e tendências da atualidade, chamando-as pelos nomes: realizou algo como uma comédia aristofânica moderna. E, como Aristófanes, era poeta: suas últimas peças são trágicas.

Contra esse novo amoralismo levantou-se, mais uma vez, o velho Björnson[62]: na primeira parte de *Over Aevne* tratara o problema religioso, antecipando correntes da "fin du siècle" escandinavo; na segunda parte, ampliou o terreno, identificando os motivos sociais da angústia, apresentando uma solução da questão social pela fraternidade religiosa. Ali a influência de Tolstoi é inequívoca. Mais uma vez, Björnson precedera assim a uma conversão estilística e ideológica de Ibsen.

Já em *Fruen fra Havet* (*A Senhora do Mar*) preparara-se uma modificação do individualismo moralista de Ibsen[63]: Ellida Wangel não obedece à sedução do misterioso "estrangeiro", voltando à família, aos deveres sociais; mas o encanto da peça reside justamente no mistério vago em torno do "estrangeiro", elemento poético, quase mágico, até então desconhecido na obra de Ibsen. A atmosfera da peça lembra os últimos contos de Elster, que fora um precursor dos chamados "neo-românticos" noruegueses. A carreira literária de Ibsen interpreta-se geralmente pela distinção de três fases: o romantismo, dos começos até *Kejser og Galilaeer*; o realismo, de *Colunas da Sociedade* até *Hedda Gabler*; e o neo-romantismo místico das últimas peças. Mas já se demonstrou a homogeneidade das duas primeiras fases; e a terceira tampouco é radicalmente nova. Ibsen, quando realista, parecia escritor provinciano: aquelas peças passam-se na pequena Noruega, em pequenas cidades de província, em pequenas casas e quartos fechados, só quando se abre a porta para deixar entrar um novo personagem, também entra um golpe de ar frio e salgado do mar nórdico, como abrindo perspectivas e horizontes mais amplos, universais. Função semelhante têm, nas peças realistas de Ibsen, os móveis no palco: é o mobiliário abundante das

62 Cf. nota 10.
63 Cf. nota 12.

casas burguesas de 1880, enchendo os quartos de sofás, mesinhas, cortinas e o resto. Mas as luzes da ribalta não iluminam tudo igualmente: ficam cantos escuros, misteriosos, simbólicos – e é na "terceira fase" que sai desses cantos misteriosos a velha "exigência moral", embora em nova versão à base de uma nova interpretação psicológica da natureza humana. Isto já se manifesta na sátira de Ibsen contra o seu próprio moralismo, em *Vildanden* (*Pato Selvagem*). Depois, destruiu em *Hedda Gabler* a imagem idealista da mulher, apresentando a histérica, que se tornará, depois, personagem predileta dos "neo-românticos" escandinavos. E em *Bygmester Solness* (*Construtor Solness*) declara francamente a falência do seu idealismo, abdicando em favor da nova geração. Nesta peça Ibsen já não é, evidentemente, realista; no fundo, não fora jamais realista. Os símbolos, que sempre usava – sobretudo em *Vildanden* (*Pato Selvagem*) e *Rosmersholm* – substituem os acontecimentos reais; o diálogo continua imitando fonograficamente a linguagem de todos os dias, mas torna-se cheio de alusões a um "segundo sentido" pelo qual se revelam as intenções psicológicas dos personagens. Não há nisso misticismo nem romantismo; mas só assim foi possível introduzir a nova psicologia na técnica do teatro burguês. Sofreu, com isso, a eficiência dramatúrgica. Mas Ibsen já não escreveu para impressionar os espectadores, e sim para "julgar-se a si mesmo":

> "... holde
> Dommedag over sig selv."

John Gabriel Borkman é um grande e terrível julgamento de Ibsen sobre o seu próprio individualismo; contudo, o fim é uma cena de perdão, uma cena tolstoiana. Tolstoianas são as idéias morais de *Lille Eyolf*, em que até aparecerem reminiscências da *Sonata de Kreutzer*; e na sua última peça, *Naar vi doed vaagner* (*Quando Nós Mortos Despertamos*), pronuncia Ibsen uma sentença final contra a sua arte e contra toda a arte. Convertendo-se, o "naturalismo" moralista do autor de *Brand* reencontrou-se a si mesmo.

A última fase de Ibsen foi interpretada como neo-romantismo pelos decadentistas e simbolistas da época. Os ex-naturalistas entre os ibsenianos caíram no mesmo erro; mas não eram capazes de se tornarem

realmente românticos. Hauptmann[64], na *Die versunkene Glocke* (*Sinos submergidos*), povoou as aldeias silesianas de fadas e demônios em torno do destino fatal de um artista malogrado. Nem de longe, está essa peça "poética" à altura da poesia de *Hanneles Himmelfahrt* (*Ascensão de Hannele*), mas o público gostou muito da aparente profundidade sem pensamento claro; os símbolos mais significativos e altamente poéticos de *Und Pippa tanzt* (*Pipa Dançando*) já não agradavam tanto, e isso em pleno neo-romantismo. A poesia do segundo estilo de Hauptmann é menos autêntica que nas peças de sua fase realista a não ser na esplêndida novela *Der Ketzer von Soana.* Só se tratava de tentativas de evasão, interrompidas por muitas recidivas: durante anos, Hauptmann escreveu alternadamente uma peça realista e uma peça "poética", só nos últimos anos de sua longa vida, em tragédias de assunto e estilo grego, superou Hauptmann essas vacilações. Mas até nas peças fracas ou malogradas sempre ocorrem às vezes certos versos e frases, reminiscências saudosas daquela poesia antiga – "Todo homem tem, afinal, uma saudade" – que garante à memória de Hauptmann o prestígio merecido.

Se Hauptmann não fosse um poeta sincero, poder-se-ia falar em oportunismo literário. E a imitação da última fase de Ibsen produziu muitos oportunistas, quase sempre bastante hábeis, como o sueco Tor Hedberg[65], ibseniano à maneira psicológica; ou aquele outro sueco, Geijerstam[66], que sabia escrever romances policiais, naturalistas e sentimentais com a mesma facilidade de um narrador nato, e cujo choroso *Broken om lillebror* (*O livro do Irmãozinho*) conseguiu fama universal, considerado como triunfo do "novo romantismo". A única obra realmente importante desse escritor fácil foi o romance *Medusas huvud* (*A Cabeça de Medusa*),

---

64 Cf. nota 25.

65 Tor Hedberg, 1862-1931.
Johannes Karr (1885); *Judas* (1886); *Gerhard Grim* (1897); *Johan Ulfstjerna* (1907).
H. Ahlenius: *Tor Hedberg.* Stockholm, 1935.

66 Gustaf af Geijerstam, 1858-1909.
Erik Grane (1885); *Pastor Hallin* (1887); *Medusas huvud* (1895); *Boken om lille-bror* (1900); *Nils Tufvesson* (1902); *Broederne Moerk* (1906), etc.
F. Duesel: *Gustaf af Geijerstam.* Muenchen, 1912.
M. Johnsson: *Geijerstam. En attitalist.* Stockholm, 1934.

vidas comparadas de dois intelectuais dos quais um traiu a vocação para obter o sucesso, enquanto o outro, o sincero, se perde, fulminado pela "cabeça de Medusa" da vida. O livro, começando quase como um romance policial, é na verdade um profundo estudo psicológico e um julgamento cruel de Geijerstam sobre si mesmo, história de uma conversão moral que só se realizou no terreno imaginário.

Todo o movimento "neo-escadinavo" é um movimento de conversão de naturalistas. Os primeiros exemplos tinham dado os dinamarqueses que se apostasiaram de Brandes. Gjellerup[67,] tornando-se wagneriano e depois budista; Joergensen[68], convertendo-se ao catolicismo. Esses movimentos refletem-se como um espelho côncavo, através da hipersensibilidade do sueco Hansson[69], cujos primeiros contos e poesias exprimiram um nervosismo extremo, junto com acessos de hiperestesia sexual; depois, caiu numa espécie de megalomania nietzschiana, para sofrer colapsos de nervos e converter-se ao catolicismo. Hansson foi um escritor de grande talento; não se realizou, por causa de sua constituição mórbida, comum de tantos neo-escandinavos.

Hansson estava perto do decadentismo francês e internacional da época, ao ponto de ser confundido com ele. E isso mesmo aconteceu fatalmente e Hermann Bang[70], tanto mais que a sua formação era francesa, como a de todos os dinamarqueses pós-brandesianos. *Haabloese Slaegter,* o romance da aristrocacia dinamarquesa, requintada e decadente, já impressionou pelo título que significa *Família sem Esperança.* Mas o modelo de Bang, de seu estilo altamente cultivado e da sua melancolia nervosa, não

---

67 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 101.

68 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 102.

69 Ola Hansson, 1860-1925.
Sensitiva Amorosa (1887); *Párias* (1890); *Skaebnenoveller* (1890); *Ung Ofegs Visor* (1892), etc.
E. Ek: *Ola Hansson.* Stockholm, 1925.

70 Herman Bang, 1857-1912.
Haabloese Slaegter (1880); *Excentriske Noveller* (1885); *Stille Eksistenzer* (1886); *Tine* (1889); *Ludvigsbakke* (1896); *Det hvide Hus* (1898); *Mikael* (1905); *De uden Fadreland* (1906).
P. A. Rosenberg: *Hermann Bang.* Kjoebenhavn, 1912.

era nenhum francês, e sim Jens Peter Jacobsen, o poeta dos finos homens aristrocáticos condenados a perecer, mas sem romantismo saudosista. Assim como em Jacobsen, a melancolia de Bang tinha motivos psicofisiológicos. Como criança de sete anos de idade experimentara, na ocasião da guerra de 1864, o assalto dos soldados prussianos à casa paterna, e a angústia daquela noite pavorosa nunca o abandonou; em *Tine* descreveu-a com admirável poder de introspecção e reconstituição. Bang, homem finíssimo que tinha de fazer jornalismo e dar conferências perante públicos triviais para ganhar a vida, escreveu muito; e são obras secundárias, então muito lidas, que produziram a impressão errada de ele sacrificar ao estilo simbolista da época. Bang permaneceu sempre realista, embora no terreno da psicologia. Mas assim como o seu mestre Jacobsen, viu e ouviu mais do que os homens comuns. No romance meio autobiográfico *De uden Fradeland (Os sem-pátria),* história de um músico famoso que nasceu numa ilha deserta, terra de ninguém, simbolizou o seu próprio destino de artista; cheio de melancolia mas sem sentimentalismo nem esteticismo.

A identificação errada desses "decadentistas" nórdicos com o decadentismo internacional, sobretudo dos simbolistas ou antes dos pseudosimbolistas franceses e belgas, baseia-se num equívoco quanto aos caracteres nacionais. Os escandinavos nunca foram sentimentais como Samain, nem esteticistas mórbidos como Rodenbach. Em compensação, são quase sempre duma sensibilidade extremamente nervosa, como os personagens nos quadros de Edvard Munch. A arte aparentemente simbolista de falar em alusões, que aprenderam nas peças da última fase de Ibsen, – e que é, no fundo, resíduo da expressão lacônica das "sagas" –, serve-lhes à ambição de revelar abismos desconhecidos da alma. São, quase todos eles, mestres de introspecção psicológica, mas ficando, exteriormente, no terreno do realismo: combinação de estilos que lembra, de longe, a Dostoievski. Com efeito, esses pré-românticos autênticos receberam influência russa; mas antes a de Tolstoi que lhes ensinou a autocrítica moral e os ajudou a "converter-se". São, quase todos eles, "twice-born"; e continuam, como Tolstoi, artistas contra a própria vontade. A Europa, já então meio tolstoiana, entendeu melhor esses escandinavos de que os próprios russos, que sempre conservaram, para os leitores europeus, algo de exótico, estranho. Mais do que a época anterior de Jacobsen, Björnson e Ibsen, são os anos

entre 1890 e 1900 o tempo de maior influência escandinava na Europa e a idade áurea da literatura norueguesa[71].

A fama da maior parte desses escritores não resistiu ao tempo, porque a moda literária mudou rapidamente; a muitos observadores estrangeiros parece haver um intervalo vazio entre Björnson-Ibsen e Hamsun-Kinck. É extremamente injusto isso. Obstfelder, Garborg e Amalie Skram são escritores de primeira ordem; e a influência efêmera de Hansson e Bang, hoje também meio esquecido. Obstfelder[72] é o Bang norueguês, o representante principal do que foi considerado como decadentismo nórdico: em prosa intensa, lírica como a do simbolista, apresentou uma espécie de erotismo místico, do qual *Korset* (*A Cruz*) é a expressão máxima: história de uma paixão infeliz que pelos ciúmes se torna martírio; uma das novelas mais impressionantes da literatura universal. A conclusão filosófica, Obstfelder tirou-a na novela publicada depois de sua morte, *En praests dagbog* (*Diário de um Pároco*): notas de diário de um vigário luterano no alto Norte, abraçando a doutrina budista de que a vida é uma doença e a morte a redenção. Obstfelder era tolstoiano. Mas o colorido de sua obra é intensamente nacional: o drama lírico *De roede draaber* (*Gotas Vermelhas*) eterniza o tipo de sonhador nervoso e abúlico; Obstfelder teria sido modelo de Malte Laurids Brigge, do Rilke. Também deixou um volume de poesias: numa nação pouco dada à poesia metrificada e numa época da prosa, é ele o primeiro grande poeta lírico da literatura norueguesa.

O pessimismo de Obstfelder como que continua nos romances de Thomas Krag[73,] histórias líricas de existência fracassada no ambiente es-

---

71 C. Naerup: *Ilustreret Norsk Literaturhistorie. Siste Tidsrum, 1890-1904.* Oslo, 1905.

72 Sigbjörn Obstfelder, 1866-1902.
Digte (1893); *To novelletter* (1895); *Korset* (1896); *De roede draaber* (1897); *En praests dagbog* (1903).
Chr. Claussen: *Sigbjörn Obstfelder.* Oslo, 1924.
T. Greiff: *Sigbjörn Obstfelder.* Oslo, 1945.

73 Thomas Krag, 1868-1913.
Jon Graeft (1891); *Ensomme Mennesker* (1893); *Kobberslangen* (1895); *Ada Wilde* (1896); *Tubal* (1908); *Magius* (1909).

treito da província norueguesa. Mais explícito é Tryggve Andersen[74], espírito mórbido, neurastênico, que sabia, porém, dominar-se artisticamente; em vários sentidos lembra a Jens Peter Jacobsen, na idéia de reconstituir e revivificar uma época histórica por meio do estilo arcaizante: *I Cancelliraadens dage* (*Nos tempos da Velha Chancelaria*) é menos um romance do que uma série de quadros brilhantes, mas um panorama inesquecível da Noruega de 1810. O outro romance, *Mod Kvaed* (*Para a Tarde*), é a história das alucinações de um indivíduo patológico, experimentando até uma grande visão do apocalipse do Universo. Mas tudo isso está narrado em estilo disciplinado, quase clássico; Tryggve Andersen talvez seja um dos maiores prosadores da literatura norueguesa.

Para terreno além dessa literatura da neurastenia só chegou Arne Garborg[75], a maior personalidade entre todos eles. A sua vida é um exemplo. Era filho de camponeses pobres e pietistas. Em *Bondestudentar* (*Estudantes Rurais*) descreveu a vida proletária dos estudantes de origem camponesa na capital, a corrupção lenta e inevitável pelo espírito da boêmia; e em *Mannfolk* (*Machos*) explodiu numa glorificação desesperada do amor livre, do sexualismo como libertação. O livro fez escândalo enorme, Garborg foi demitido do serviço público; tornou-se o chefe do niilismo literário e político mais radical. Mais radical, porém, do que todos os outros, lançou-se contra a própria civilização urbana, fugiu para as montanhas de sua terra, vivendo lá como selvagem, assim como viverá o Tenente Glahn em *Pan*, de Hamsun. Na natureza livre experimentou o típico colapso de nervos. *Fred* (*Paz*) *e Laeraren* (*O Professor*) são documentos de uma conversão. *Den burtkomne faderen* já é profissão de fé

74 Tryggve Andersen, 1866-1920.
I Cancelliraadens dage (1897); *Mod Kvaed* (1900); *Gamle folk* (1904); *Hjemfaerd* (1913).
H. Kinck: *Mange slags kunst.* Oslo, 1921.

75 Arne Garborg, 1851-1924.
Bondestudentar (1883); *Mannfolk* (1886); *Tratte Maend* (1891); *Fred* (1892); *Laeraren* (1896); *Der burtkomne Faderen* (1899); *I Helheim* (1901); *Fjell-Luft* (1903); *Jesus Messias* (1906); *Heimkomin Son* (1908), etc.
E. Lie: *Arne Garborg.* Oslo, 1914.
R. Thesen: *Arne Garborg.* 3 vols. Oslo, 1933/1936.

dum cristianismo tolstoiano, sem dogma, religião de camponeses livres com os quais Garborg se identificou, a ponto de adotar a língua rude deles, lutando pelo reconhecimento público do "Landsmal", do dialeto camponês, como língua oficial da Noruega, em vez da língua dinamarquesa dos cultos. Com efeito, o "Landsmal" venceu; e desse modo inicia-se com Garborg uma nova época da literatura norueguesa, a da plena independência. Os últimos anos, Garborg passou-os traduzindo a *Odisséia* para aquela língua. O estilo poético de Garborg, espécie de prosa ritmada, condenou muito da sua obra à ilegibilidade. Mas Garborg era uma grande figura; um dos poucos que conseguiram salvar-se do naufrágio mental do naturalismo.

O naturalismo pré-romântico dos escandinavos não encontrou o caminho para libertar-se do determinismo inerente da doutrina por meio de um romantismo autêntico; por isso mesmo não haverá neo-romantismo nem simbolismo na Noruega. A revolta antifatalista era uma reação de nervos excitados; as conversões dos naturalistas nórdicos parecem-se muito com colapsos de nervos; e caíram várias vítimas ilustres, nem sempre devidamente lamentadas. Assim Amalie Skram[76], um dos grandes romancistas do Norte e, contudo, quase esquecida. O seu *Forraadt* (*Traição*) é considerado o romance mais sombrio da literatura norueguesa, e isso não quer dizer pouca coisa; mas explica a resistência do público contra o pessimismo extremo de Amalie Skram, cuja obra sempre foi apreciada só pelos conhecedores. A trilogia *Hellemyrsfolket* é uma epopéia dos homens brutais e mulheres frias, arruinados todos pelo álcool e a hereditariedade. Do naturalismo comum, Amalie Skram se distingue pela profundidade da introspecção psicológica: os romances *Professor Hieronimus* e *Paa Sct. Joergen* não são apenas documentos das experiências pessoais da romancista nos manicômios da época, mas também de arte psicológica, se bem que

76 Amalie Skram, 1847-1905.
Constance Ring (1885); *Hellemyrsfolket* (*Siur Gabriel,* 1887; *To Venner,* 1888; *S. G. Myre,* 1889); *Fru Inez* (1891); *Forraadt* (1892); *Professor Hieronimus* (1895); *Paa Sct. Joergen* (1895); *Afkom* (1898); *Julehelg* (1900).
A. Tiberg: *Amalie Skram som kunstner og menneske.* Oslo, 1910.

leitura torturante. Amalie Skram era naturalista da variedade escandinava: a sua documentação não se constituía de coisas observadas mas de coisas vividas.

Vítima do naturalismo foi a maior personalidade literária que a Europa, fora da Rússia, possuía no fim do século XIX: o sueco August Strindberg[77]. A sua obra, imensa não só pelo tamanho de mais de cinqüenta volumes, é uma verdadeira suma da época: Strindberg, cujas primeiras

---

77 August Strindberg, 1849-1912, (Cf. nota 108).

Master Olof (1878); *Röda Rummet* (1879); *Gillets hemlighet* (1880); *Herr Bengts hustru* (1882); *Svenska oeden och aeventyr* (1882/1891); *Giftas* (1883/1885); *Utopier i verkligheten* (1885); *Tjsenstequvinnans son* (1886/1887); *Fadren* (1887); *Hemsoeborna* (1887); *Plaidoyer d'un fou* (1887/1888); *Fröken Julie* (1888); *Tehandala* (1889); *Creditorer* (1889); *I hafsbandet* (1890); *Himmelrikets nycklar* (1892); *Bandet* (1893); *Inferno* (1897); *Legender* (1898); *Till Damaskus* (1898/1904); *Advent* (1899); *Brott och brott* (1899); *Folkungasagan* (1899); *Gustaf Vasa* (1899); *Erik XIV* (1899); *Gustaf Adolf* (1900); *Pask* (1901); *Dödsdansen* (1901); *Midsommar* (1901); *Engelbrekt* (1901); *Carl XII* (1901); *Drömspelen* (1902); *Svanevit* (1902); *Kronbruden* (1902); *Ensam* (1903); *Historiska miniatyrer* (1903); *Drottning Kristina* (1903); *Gustaf III* (1903); *Gotiska rummen* (1904); *Svarta fanor* (1904); *Nattergallen i Wittenberg* (1904); *Spoeksonaten* (1907); *En bla bok* (1907); *Sista Riddaren* (1908); *Abu Casems tofflor* (1908); *Riksfoerestandaren* (1909); *Stora landsvsegen* (1909); *Bla bok, II* (1912), etc., etc.

H. Esswein: *Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke.* Muenchen, 1909.
K. D. Marcus: *Strindbergs Dramatik.* Stockholm, 1918.
J. Mortensen: *Fra Röda Rummet till sekelskiftet.* Stockholm, 1919.
N. Erdmann: *Strindberg.* 2 vols. Stockholm, 1920.
K. Jaspers: *Strindberg und Van Gogh.* Leipzig, 1922.
M. Lamm: *Strindberg's dramer.* 2 vols. Stockholm, 1924-1926.
B. Diebold: "Strindberg". (In: *Die Anarchie im Drama.* 3.ª ed. Frankfurt, 1925.)
A. Hedén: *Strindberg.* 2.ª ed. Stockholm, 1926.
A. Jolivet: *Le théâtre de Strindberg.* Paris, 1931.
M. Lamm: *August Strindberg.* 2 vols. Stockolm, 1940/1942.
W. A. Berendsohn: *Strindbergs problemer.* Stockholm, 1947.
G. Ollén: *Strindberg's dramatik.* Stockholm, 1948.
E. Diem: *August Strindberg.* Heidelberg, 1949.
B. M. Mortensen e B. W. Downs: *Strindberg.* London, 1949.
M. Gravier: *Strindberg et le théâtre moderne.* Lyon, 1949.
G. Brandell: *Strindberg's infernokris.* Stockholm, 1950.

obras de mocidade estavam marcadas pelo idealismo pós-romântico dos epígonos, tornou-se logo naturalista, convertendo-se depois ao "simbolismo" do último Ibsen, chegando enfim a um estilo inteiramente novo, que será o do expressionismo. Essas mudanças estilísticas foram acompanhadas das correspondentes mudanças ideológicas: Strindberg foi idealista, depois radical, socialista, nietzschiano, ocultista, chegando a um cristianismo livre à maneira de Tolstoi ou, antes, à maneira de Strindberg: porque a obra inteira de Strindberg – os seus inúmeros dramas, romances, contos, poemas, ensaios, escritos sociológicos, históricos, sobre química e filosofia – é toda ela uma confissão pessoal, acompanhando-lhe a vida e explicando-a com fidelidade ainda maior do que nos casos semelhantes de Goethe e Tolstoi. A obra de Strindberg é o espelho da sua personalidade: anarquista apaixonado e sonhador abúlico, megalômano furioso, egocentrista paranóico. Em suma, uma personalidade pouco simpática, um caos. Muitos críticos já duvidaram, por isso, do valor literário da obra de Strindberg, considerando-a só como grandioso "document humain". Mas assim como nos estudos químicos, meio loucos, de Strindberg sobre o peso do ar se antecipou a descoberta dos chamados "gases raros", feita poucos anos depois por Rutherford, assim as obras literárias de Strindberg encerraram grandes lições para o futuro, e a sua força germinativa ainda não acabou.

Strindberg explicou, ele mesmo, a sua índole à maneira determinista da época: filho de um burguês falido e de uma criada, das camadas mais baixas do povo. Depois, a educação pietista, martirizando-o, mas incapaz de dominar-lhe os instintos selvagens. Strindberg, estudante proletarizado, fracassou na Universidade, como ator, como jornalista; e, contra a sociedade que não o acolhera, lançou o seu primeiro romance *Röda Rummet* (*O Quarto Vermelho*), uma das maiores obras do naturalismo europeu, panfleto vigoroso de um anarquista, que logo depois casou com a aristocrata Siri von Essen, e escreverá dramas históricos, lembrando a Almquist pela combinação de enredos fantásticos e teses provocadoras. Acentua-se cada vez mais, em Strindberg, o espírito de agressividade. No volume de contos, *Giftas* (*Casamentos*), lança ataques violentos contra o feminismo ibseniano como fenômeno de apoio a uma moral obsoleta; denuncia a educação pietista, que tanto o prejudicara, exigindo liberdade sexual para os rapazes e abolição da instrução religiosa. O promotor

público denuncia o autor por blasfêmia; e Strindberg foge para a Suíça, onde escreve os contos do volume *Utopier i verkligheten* (*Utopias na Realidade*), de um socialismo muito pessoal, tolstoiano, mas nada pacífico. O fim dos sonhos revolucionários era o divórcio. É muito possível que Siri von Essen tenha realmente reagido contra o antifeminismo violento do marido. Mas ela não era a bruxa terrível que Strindberg apresentou na obra autobiográfica, escrita em francês, *Plaidoyer d'un fou.* Infelizmente é por esse livro confuso e rancoroso que Strindberg se tornou conhecido no mundo, eternizando-se nas memórias como o maior dos misóginos. Contudo, a classificação não estava de todo errada: a misoginia era a "idée fixe" de Strindberg, aparecendo, como tema principal ou ocasionalmente, em todas as suas obras; e é preciso notar que "idée fixe" já então tinha, com respeito a Strindberg, o pleno sentido de "patológico". Nem o curou disso o segundo casamento com a austríaca Frieda Uhl, que conheceu durante os anos da boêmia em Berlim. É desse tempo uma série de peças em um ato, todas antifeministas, de técnica dialética, de efeitos inéditos, culminando com a grande peça *Fadren* (*O Pai*), a tragédia torturante do homem ao qual a própria esposa transforma em louco, metendo-o na camisa-de-força. O naturalismo biológico chega nessas obras às últimas conseqüências – foi o destino de Strindberg tirar últimas conclusões e conseqüências. Mas assim conseguiu vencê-las. Já então, Strindberg não é propriamente naturalista; apesar do seu materialismo, é antes de tudo psicológico. Os caracteres revelam-se nos diálogos de amor e ódio como uma força que não raramente lembra a Shakespeare; e em *Fröken Julie (Senhorita Júlia)* chegou a uma admirável imparcialidade na análise psicológica, opondo à moça aristocrática que se perde pela excitação nervosa dos instintos decadentes, o sedutor, um plebeu forte, violento, ambicioso e covarde: um auto-retrato dos mais terríveis. Nesse tempo, Brandes iniciou-o na literatura de Nietzsche; e Strindberg entendeu o filósofo como profeta do anarquismo. Tirou logo as últimas conseqüências, retratando-se no romance *I hafsbandet* (*Em alto-mar*) como super-homem; ao qual prediz, aliás, o fim na loucura e no suicídio. A realidade esforçou-se para verificar a profecia. Começou, então, na vida de Strindberg, aquela fase vertiginosa que ele mesmo transfigurará mais tarde na trilogia dramática *Till Damaskus* (*Para Damasco*): a tentativa de conseguir poder sobre-humano pela alquimia, os experimentos quími-

cos mais loucos, e o estudo da magia, combinado com leituras de Swedenborg. Estoura, enfim, a esquizofrenia, a plena loucura. O grande psicólogo tinha, no entanto, a força de descrever a sua própria doença, com todos os pormenores psiquiátricos, em *Inferno.* Nesta época, Strindberg acreditava-se curado do seu egocentrismo anárquico, internando-se numa filosofia meio cristã, meio budista, enfim, tolstoiana. Na verdade, Strindberg foi um caso irremediável. Nunca se soube com certeza se foi indivíduo anti-social ou bárbaro de força primitiva; se sua obra foi a autobiografia de um caso singular ou expressão completa da sua época. Por enquanto Strindberg continuou, mesmo depois da conversão, seu caminho sombrio como um personagem de John Webster:

> "My soul, like to a ship in a black storm,
> Is driven. I know not whither…"

A evolução posterior de Strindberg devia estar cheia de surpresas, e acontecerá mesmo assim. Esse homem tinha a força para renovar-se. Foi um autêntico "twice-born".

O colapso de Strindberg foi o mais terrível dos muitos colapsos da época – Amalie Skram, Obstfelder, Garborg, Garchin; nestes mesmos anos enlouqueceram Maupassant e Nietzsche e deu-se o caso de Huysmans. São casos tão psicopatológicos como biopatológicos. A combinação do materialismo biológico de Darwin e do determinismo psicológico de Taine – que estava na base do naturalismo – chegou a justificar o fatalismo dos pessimistas extremos.

A redenção antifatalista, antideterminista, veio da Rússia: não de Tolstoi só. Mas também de Dostoievski, que fora até então interpretado, na Europa incompreensiva, como espécie de Tolstoi de segunda classe, psicólogo de esperanças meio revolucionárias, meio espiritualistas. Essa interpretação falsa não teria sido possível se a Europa não estivesse preparada para tanto pela revolução do romance psicológico.

Por volta de 1880, Stendhal começou a ser lido, exatamente como ele mesmo o profetizara. O fenômeno é explicado sociologicamente, observando-se de perto os primeiros neo-stendhalianos. Eram filhos da burguesia antiga e culta, encontrando fechadas as portas da vida na qual o capitalismo industrial só precisava de técnicos e vendedores; repetiu-se a situação de Ju-

lien Sorel, filho da época napoleônica, encontrando fechadas as portas pela restauração monárquica. Assim como Julien Sorel vestiu a batina para fazer carreira, assim os neo-stendhalianos gostavam de disfarces religiosos e até de ideologias reacionários, das quais o criador do romance psicológico não sonhara: o personagem de Stendhal acabou no patíbulo, e os neo-stendhalianos na confissão da própria impotência, da decadência. O romance psicológico tinha origens revolucionárias, no Rousseau das *Confessions*[78]. Mas já no *Adolphe* de Constant a auto-análise serviu aos fins de um individualismo consumado; no *Dominique,* do pintor-escritor Fromentin[79], serviu ao evasionismo; e é mais uma vez um genebrino, Amiel[80], em que o diário auto-analítico se torna declaração da abulia, da decadência. O elemento ativista, rosseauniano, do gênero encontrar-se-á em outra parte. Afinal, o redescobridor de Stendhal fora Taine[81], que mais tarde denunciará a decadência francesa, explicando-a pela anarquia e pelo despotismo centralizador de Napoleão, justificando assim, implicitamente, o *ancien regime*; mais que um dos discípulos do stendhaliano Taine será, depois, "professeur d'énergie nationale", empregando a ambição de Julien Sorel ao serviço do nacionalismo francês. Mas Taine fora, ao mesmo tempo, o doutrinador do naturalismo; os neo-stendhalianos, embora rejeitando o fisiologismo de Zola, encontraram a forma para a expressão do seu psicologismo no romance dos realistas Balzac, Flaubert, Maupassant, Turgeniev; mas não em Dostoievski, que foi considerado, por volta de 1880, como naturalista sem os excessos materialistas de Zola. Urge portanto distinguir o romance psicológico de 1880 do romance psicológico moderno: Dostoievski não é elemento comum dos dois, mas está entre eles, como marca divisória. O romance psicológico moderno revela no estilo que os seus adeptos passaram pela escola do simbolismo; os neo-stendhalianos de 1880, enquanto não ignoraram o simbolismo, hostilizaram-no.

---

78 J. Merlant: *Le roman personnel, de Rousseau à Fromentin.* Paris, 1905.

79 Eugène Fromentin, 1820-1876.
Un été dans le Sahara (1857); *Dominique* (1863); *Les maîtres d'autrefois* (1876).
C. Raynaud: *La genèse de Dominique.* Grenoble, 1937.
V. Giraud: *Fromentin.* Paris, 1945.

80 Cf. "Literatura burguesa", nota 84.

81 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 75.

Bourget hostilizou-o durante a vida inteira. O romance psicológico moderno é determinista; pretende revelar leis desconhecidas do subconsciente, confiando-se aos instintos, mergulhando em angústias. O romance psicológico de 1880 revela o seu caráter pré-dostoievskiano pelo associacionismo da sua psicologia, que ignora o subconsciente; e por certo realismo "antiquado" da maneira de narrar. Dostoievski é para os neo-stendhalianos, enquanto já o conheceram, não o poeta de angústias, mas um revolucionário meio perigoso. O romance psicológico de 1880, inimigo do naturalismo de Zola, é antideterminista; por isso, Bourget revoltou-se contra o seu mestre Taine.

Bourget[82], por volta de 1900 tão lido e admirado como hoje Mauriac, está agora esquecido e desprezado; certamente o futuro não revisará o processo. Mas isso não diminui a posição histórica de Bourget: *Le disciple* é um dos grandes acontecimentos literários do século XIX. O destino reservou e impôs a esse escritor, de terceira ordem, várias tarefas difíceis de oposição à época. É preciso notar que Bourget não só reagiu contra Taine, o pensador mais poderoso de seu tempo, mas também contra o romancista mais lido, contra Zola. Os primeiros romances de Bourget são do tipo de Feuillet, e contudo obras "revolucionárias": na época de Zola, precisava-se de coragem para escolher os personagens entre aristocratas e grandes damas, "gens du monde", bem penteados e bem educados. Bourget, julgando-se "idealista" porque desprezando os ambientes sujos do romance naturalista, tinha formação meio inglesa, tendo aprendido na ilha a veneração supersticiosa dos títulos hereditários, o esnobismo. Preocupou-o, porém, a decadência manifestada dessa alta sociedade, sobretudo na França republicana; e a esse assunto dedicara os *Essais de psychologie contemporaine,* um dos livros de crítica literária de maior repercussão do século

---

82 Paul Bourget, 1852-1935.

Essais de psychologie contemporaine (1883/1885); *Un crime d'amour* (1886); *André Cornélis* (1887); *Mensonges* (1888); *Le disciple* (1889); *La Terre promise* (1892); *Cosmopolis* (1893); *L'étape* (1903); *Un divorce* (1904); *L'émigré* (1907); *Pages de critique et de doctrine* (1912); *Le démon du midi* (1914), etc.

A. Autin: *"Le Disciple", de Paul Bourget.* Paris, 1930.

V. Giraud: *Paul Bourget. Essai de psychologie contemporaine.* Paris, 1934.

A. Feuillerat: *Paul Bourget, histoire d'un esprit sous la Troisième République.* Paris, 1937.

W. T. Secor: *Paul Bourget and the Novel.* New York, 1948.

XIX: além de revelar o nome de Stendhal ao grande público, Bourget criou o conceito de *decadence* como fenômeno moral. Esses dois motivos encontravam-se novamente no *Disciple:* Robert Greslou é uma reedição de Julien Sorel, e o romance inteiro uma imitação de *Le Rouge et le Noir:* a decadência moral é explicada como fruto da psicologia determinista de Taine, que aparece no romance como velho filósofo Adrien Sixte, mestre do perverso sedutor e arrivista Greslou. A importância histórica de *Disciple* é, porém, grande: marcou o fim do naturalismo, do literário e do ideológico. Bourget tornou-se famosíssimo. Hoje, já não é lido. A grande arte da composição que ainda Jaloux celebrou em Bourget, parece-nos mera habilidade, rotina, embora pelo menos *Le démon du midi* seja realmente um romance de valor. Bourget desmoralizou-se pela aplicação mecânica da sua psicologia, já impossível depois de Dostoievski, e pelo mundanismo superficial dos personagens e enredos. Inspira desgosto o emprego desse esnobismo a serviço dos ideais políticos de Bourget, do catolicismo em *Cosmopolis,* do antidemocratismo em *L'étape.* É um admirador da gente rica e elegante à qual perdoa os pequenos adultérios, conquanto se conserve a tradição monárquico-católica. Bourget foi um esnobe, mas coerente no seu tradicionalismo: começou a combater a decadência dos indivíduos, e chegou a combater a decadência de uma classe, à qual ele, como intelectual, só superficialmente estava ligado. É a mesma relação que liga Henry James aos milionários americanos, heróis preferidos dos seus romances. Parece blasfêmia a aproximação entre Bourget e um dos maiores artistas do romance moderno; mas não se trata de valor, e sim de situações históricas, que são perfeitamente comparáveis.

Henry James [83] revela várias analogias superficiais com Bourget. Quase todos os seus romances se passaram na mesma sociedade de aristo-

---

83 Henry James, 1843-1916.
Roderick Hudson (1876); *The American* (1877); *The Europeans* (1878); *Daisy Miller* (1879); *Washington Square* (1881); *The Portrait of a Lady* (1881); *The Bostonians* (1886); *The Princess Casamassima* (1886); *The Aspern Papers* (1888); *The Lesson of the Master* (1892); *The Coxon Fund* (1894); *The Altar of the Dead* (1895); *The Figure in the Carpet* (1896); *The Turn of the Screw* (1898); *The Awkward Age* (1899); *The Wings of the Dove* (1902); *The Ambassadors* (1903); *The Golden Bowl* (1904), etc.
Edição pelo autor, 26 vols., New York, 1906/1917.
J. W. Beach: *The Method of Henry James.* New Haven, 1918.

cratas e milionários, no mesmo ambiente dos grandes hotéis internacionais na França e Itália, e o esnobismo é tão mais chocante que metade dos heróis e heroínas são americanos, ricos mas menos cultos ou artificialmente supercultivados, que pretendem a todo custo conquistar considerações e pé de igualdade nos círculos nobres do velho Continente. Assim nos romances de James da primeira fase, em *The American, The Europeans, Daisy Miller, The Portrait of a Lady.* Mas até numa das suas últimas obras-primas, *The Golden Bowl,* trata-se do "grande problema": a americana Maggie Verver conquistará realmente ou não seu marido, um príncipe italiano de família empobrecida? E enquanto Bourget está preocupado com a decadência da alta sociedade européia, o americano James considera como "alta sociedade" o velho continente inteiro, "the great distributing heart of our traditional life". James é conservador, também na arte. Os seus primeiros e permanentes modelos foram Turgeniev e George Eliot, aos quais dedicou admiráveis estudos críticos. Mas, sendo assim, pode Henry James ser classificado como um dos representantes literários de época que presenciou a conversão do naturalismo?

A carreira literária de James conheceu pelo menos duas fases. Desde os estudos de Matthiessen estamos acostumados a considerar como a "major phase" a última: a de *The wings of the Dove, The Ambassadors, The Golden Bowl.* O crítico inglês F. R. Leavis bate-se, porém, pela superioridade da fase precedente: de *Daisy Miller, The Portrait of a Lady, The Bostonians.* Quanto aos valores, que nos parecem igualmente altos, não convém continuar discussões estéreis. Mas a mera existência das duas fases

---

S. B. Liljegren: *Americans, and Europeans, in the Works of Henry James.* Lund, 1920.
P. Edgar: *Henry James, Man and Author.* Boston, 1927.
L. Edel: *Henry James. Les années dramatiques.* Paris, 1931.
F. O. Matthiessen: *Henry James. The Major Phase.* New York, 1944.
E. Stevenson: *The Crooked Corridor. A Study of Henry James.* London, 1949.
F. R. Leavis: *The Great Tradition.* London, 1949.
O. Andreas: *Henry James and the Expanding Horizon.* Seattle, 1949.
F. W. Dupee: *Henry James.* New York, 1951.
M. Bewley: *The Complexe Fate.* London, 1952.
L. Edel: *Henry James.* Vol. I. Philadelphia, 1953.
D. Krook: *The Ordeal of Consciousness in Henry James.* Cambridge, 1962.

diferentes é fato que ainda não foi analisado a fundo. Seria James também um "twice-born"? É pouco conhecido o fato de o romancista de gostos aristocráticos ter escrito um ensaio altamente elogioso sobre Zola. E no meio daquelas duas fases situa-se o romance *The Princess Casamassima,* no qual esse aparente esnobe revela compreensão surpreendente dos problemas sociais e inclinações manifestas para o socialismo. É só um instante na longa vida literária de James, mas significativo de sua posição ambígua. Henry James é, ao mesmo tempo, antiquado e moderníssimo. Vários importantes romances seus foram escritos antes de Bourget ter publicado uma linha; e as suas últimas obras coincidem com modernismo e expressionismo; James julgava-se realista, mas a sua técnica podia servir de modelo a Conrad e Gide, dois de seus admiradores incondicionais; e a sua psicologia do "flux of conscience" aproxima-o de Freud e Joyce. Em conseqüência, tudo o que James afirma é ambíguo, tem um sentido para o seu próprio tempo, e outro sentido para os leitores de hoje; e como se James fosse consciente disso, acentuou a ambigüidade, servindo-se de um estilo de alusões sutis e de uma técnica de narração indireta. Do ponto de vista de 1880, são sintomas do esteticismo esnobístico de James, vivendo numa atmosfera artificial de grã-finos mais ou menos legítimos, fingindo "cultura" à maneira dos admiradores de Robert Browning, enquanto não revelam a própria insignificância, oferecendo então ao romancista oportunidade para sátiras delicadas à maneira de Jane Austen. De um ponto de vista moderno, os artifícios de James aludem à condição social, à sua própria e à das suas personagens. São, todos eles, "homens inúteis", como os heróis do seu querido Turgeniev. *The American* e *The Ambassadors* são títulos significativos. São "homens inúteis" na América industrializada da "gilded age", mas são ricos, exilados para a Europa admirada como o próprio James. Este revela simpatias marcadas para com as filhas bem educadas e formadas dos rudes milionários americanos, conquistando príncipes italianos decadentes pelo seu dinheiro e pela sua mentalidade naturalmente aristocrática. O esnobismo romântico de James está cheio de saudades pela "tradição" européia, "heart of our traditional life". Daí o aparente esteticismo de James, que é, na verdade, um moralismo severo; o romance *The ambassadors,* que é passível de uma interpretação imoralista, é na verdade expressão do sonho de uma moralidade superior, em que o Belo e o Bom se encontram reunidos

na compostura aristocrática, que também é acessível aos não-aristocratas, conquanto sejam almas "naturaliter" aristocráticas. Compostura é tudo. Daí o caráter "cortesão" dos romances, lembrando os romances pastorais e da cavalaria, a *Astrée* de D'Urfé; e a famosa "anemia" de James, a falta de paixão e vontade nos seus heróis. Corresponde a isso o estilo sutil e artificial, transformando os acontecimentos mais triviais em motivos de discussão profunda; o romancista diz muito e parece falar demais, porque tem de dizer coisas difíceis, inefáveis. O próprio James estava consciente das qualidades altamente artísticas do seu estilo: fala de "centers", "mirrors", "lighters" pelos quais pretende iluminar os enredos, conferindo-lhes nova dimensão em profundidade. Pretende tornar diáfanos os personagens como se fossem bonecos de vidro, observando-se neles o "flux of conscience", os menores movimentos do "rio psicológico"; e o movimento desse rio não acaba ("no endings in life"). Evidentemente, isso não é a psicologia nem a técnica de um Bourget. A este agradam os romances bem construídos como máquinas psicológicas, com começo, meio e fim. James, o realista, nunca revela todos os segredos nem constrói máquinas novelísticas. Ou antes, inventou nova máquina novelística, de complexidade inédita, o método de narração indireta, do qual *The Golden Bowl* é o resultado definitivo, o modelo de Conrad e Gide: os enredos aparecem através do reflexo dos acontecimentos na consciência dos personagens. É um método eminentemente dramático, assim como o dramaturgo, em vez de intervir no palco, deixa pensar, agir e representar os próprios personagens, ficando ele mesmo em imparcialidade soberana. A narração indireta é a arma de James para conquistar a imparcialidade, que parece moralmente ambígua, de fazer jus aos inteligentes e aos insignificantes, aos ingênuos e aos pérfidos. A imparcialidade dramática que é a suprema virtude do liberalismo inglês e do seu romancista onisciente Fielding. James amava a Inglaterra, berço da civilização aristocrática e liberal; acabou naturalizando-se cidadão inglês, em 1915, no momento quando a ilha estava ameaçada como nunca antes. Pouco antes da sua morte, em 1916, James exprimiu preocupação de um desastre apocalíptico da civilização que fora a sua e que ele pretendera fixar em obras de arte. O seu sentimento de decadência estava justificado; mas a sua arte de artista altíssimo não pertencia a esse seu tempo; revelou sua verdadeira significação só em nosso tempo e pertence a todos os tempos.

Um dos poucos rebentos americanos da arte de Henry James é a obra de Edith Wharton[84], a brilhante romancista da classe rica de Nova Iorque, observadora inteligentíssima das imbecilidades elegantes e das tragédias dos inadaptados a esse meio; uma vez, saindo desse ambiente, ela criou mesmo uma obra autenticamente trágica, *Ethan Frome*. Certos críticos modernos censuraram asperamente o artificialismo elegante de Edith Wharton, o elemento parnasiano, evasionista, na sua arte, a falta de vida, paixão, tragédia como num Henry James menor. Outros defenderam o realismo sincero da sua psicologia, num ambiente que não suportava decisões definitivas. Testemunha dessa verdade seria Henry Adams[85], filho daquele mesmo ambiente e importante figura intelectual da América no fim do século XIX. Descendia de uma grande família: um determinismo, inelutável como a fé dos seus antepassados puritanos na predestinação divina, destinara-o a terminar um capítulo da história americana. O bisavô, John Adams, puritano e liberal de Massachusetts, fora um dos pais da Independência e da Constituição dos Estados Unidos. O avô, John Quincy Adams, fora o último presidente liberal desses Estados Unidos, antes de se iniciar a era da democracia demagógica de Andrew Jackson. O pai era embaixador na Europa, freqüentando círculos que constituirão o ambiente nos romances de

84 Edith Wharton, 1862-1937.
The Greater Inclinations (1899); *Crucial Instances* (1901); *The Valley of Decision* (1902); *The Descent of Man* (1904); *The House of Mirth* (1905); *The Fruit of the Tree* (1907); *Ethan Frome* (1911); *The Custom of the Country* (1913); *The Age of Innocence* (1917); *Ghosts* (1937).
K. F. Gerould: *Edith Wharton, a Critical Study.* New York, 1922.
C. K. Brown: *Edith Wharton. Etude critique.* Paris, 1935.
Edm. Wilson: “Justice to Edith Wharton”. (In: *The Wound and the Bow.* 6.ª ed. Cambridge, Mass., 1941.)
B. Nevins: *Edith Wharton. A Study of her Fiction.* Berkeley, 1943.
P. Lubbock: *Portrait of Edith Wharton.* London, 1947.

85 Henry Adams, 1838-1918.
Democracy (1880); *History of the United States during the Administrations of Jefferson and Madison* (1889/1891); *Mont-Saint-Michel and Chartres* (1904; publ. 1913); *The Education of Henry Adams* (1906; publ. 1918).
E. Stevenson: *Henry Adams. Biography.* New York, 1955.

Henry James. Enfim, Henry Adams, o último, volta para a pátria, e já não a reconhece, esse país de milionários incultos e políticos corruptos que se servem de *slogans* democráticos para explorar as massas amorfas. A primeira reação de Henry Adams foi o romance *Democracy,* publicado sob anonimato; panfleto que poderia ser igualmente interpretado como pré-marxista ou pré-fascista. Mas Henry Adams não foi e nunca será homem das decisões práticas. É observador. Escreveu a história dos Estados Unidos na época de Jefferson e Madison, para descobrir na raiz as causas dos males. É historiografia puramente política e administrativa. Assim como os seus personagens parecem menos inteligentes do que são, Henry Adams, muito bem educado, sabia dissimular na companhia dos seus pares a desilusão profunda de um poeta, preferindo parecer um pesquisador de arquivos. Ao lado da torre de Babel dos negócios de trustes e da política imperialista, Adams construiu a sua torre particular que parecia a de um parnasiano. Aconteceu que a torre de Henry Adams se levantou tão alta e até mais alta do que os arranha-céus de Nova Iorque; e do alto dela abriu-se um panorama tão vasto da história humana que o Oceano Atlântico lá embaixo desapareceu como se fosse um lago insignificante, e do outro lado apareceu a Europa que os seus antepassados puritanos tinham deixado, e no fim do horizonte outras torres, as das catedrais góticas, monumentos de uma civilização de harmonia entre a arte e a religião, negada aos filhos da América. Em visão apocalíptica, Adams viu os arranha-céus americanos condenados a tornar-se, um dia, ruínas de uma civilização feia e falsa. Tudo o que tinham feito os seus pais estava errado. É preciso voltar para a Europa, do dínamo para a Virgem, a civilização do século XIII, de *Mont-Saint-Michel and Chartres*. Mas não se decidiu. Não foi um Rousseau; foi um Tolstoi sem tragédia.

Não por acaso se citou o nome do russo, que também quis crer sem capacidade de ter fé. Rousseau também é o termo médio entre o rousseauiano russo Tolstoi e os criadores suíços do romance psicológico, Constant e Amiel, e os puritanos fracassados como Henry Adams. O gênero do romance psicológico oferece aos moralistas protestantes outras perspectivas do que o tradicionalismo pseudocatólico de Bourget. Há os romances

psicológicos de Edouard Rod[86], suíço, protestante, moralista e tolstoiano. A análise torna-se mais penetrante quando auxiliada pelas experiências de confessionário de um ex-católico como Estaunié[87]: *L'empreinte* ainda era determinista, desesperando a possibilidade de libertar-se dos resultados da "educação", desta vez da "empreinte" dos jesuítas; desde a *Ascension de M. Baslèvre,* Estaunié é o romancista das libertações antideterministas, da liberdade íntima da alma. Mas não é uma liberdade alegre. Em toda a literatura do romance psicológico reina a atmosfera cinzenta de frustração e do fracasso. Talvez em parte nenhuma essa pressão seja tão evidente como no romance *Nagelaten bekentenis* (*Confissão Póstuma),* do holandês Emants[88], que tinha começado como poeta ateísta, em versos sugestivos que pressagiam o simbolismo. Emudeceu, depois, por completo. Naquele tempo, não era possível fugir à decadência.

Dentro da literatura da "fin du siècle" burguesa, o romance psicológico é fatalmente pessimista e, mais de uma vez, reacionário. Mas está constituído de elementos contraditórios – realismo, naturalismo, dissociação psicológica, moralismo tolstoiano – que em outra mistura se prestam para servir à ideologia radical dos intelectuais proletarizados. Talvez o maior romance psicológico da época sejam os sete volumes da autobiografia de Strindberg, análise lúcida de um espírito confuso como de um personagem de Dostoievski. Este influiu, sem dúvida, em Strindberg; ou antes, influiu a imagem bastante deformada de Dostoievski que a época criara para o seu

---

86 Édouard Rod, 1857-1910.
La vie privée de Michel Tessier (1892); *Le ménage du pasteur Naudié* (1893); *L'inutile effort* (1903).
Ch. Beuchat: *Édouard Rod et le cosmopolitisme.* Paris, 1931.
C. Delhorbe: *Édouard Rod.* Paris, 1938.

87 Édouard Estaunié, 1863-1942.
L'empreinte (1896); *La vie secrète* (1908); *L'ascension de M. Baslèvre* (1919); *L'appel de la route* (1922); *Le silence dans la campagne* (1925).
C. Cé: *Regards sur l'oeuvre d'Edourd Estaunié.* Paris, 1935.
R. C. Hok: *Édouard Estaunié. The Perplexed Positivist.* New York, 1949.

88 Marcellus Emants, 1848-1923.
Lilith (1879); *Godenschemering* (1883); *Een nagelaten bekentenis* (1894); *Domheidsmacht* (1904).
F. Boerwinkel: *De levensbeschouwing van Marcellus Emants.* Amsterdam, 1943.

próprio uso. Mas havia, para exercer-se tal influência, motivos bem certos: Dostoievski também foi intelectual proletarizado e radical; se fosse europeu ocidental, ele talvez tivesse de libertar-se do "tainismo", como "discípulo" de Bourget; seria figura familiar. Mas é diferente. Então, atribuiu-se a singularidade de Dostoievski ao exotismo do ambiente russo; e até isso estava certo, porque o radicalismo e as teorias mesológicas assumiram na Rússia uma feição especial.

Na Rússia, Taine era o guia dos radicais; nem então nem mais tarde alguém pensava em reivindicá-lo como mestre do nacionalismo. Nem era preciso. A teoria mesológica de Taine veio de Herder, com cujo pensamento os russos tinham relações especiais, desde os dias do eslavofilismo. Enquanto os "ocidentalistas", formados na filosofia de Hegel, reconheceram em Taine o determinista histórico, conservavam-se os eslavófilos fiéis à teoria de Herder, reveladora de um grande futuro da raça eslava. E enquanto as reformas políticas e sociais do tzar Alexandre II só levaram ao aburguesamento econômico da Rússia, lançando os intelectuais radicais na aventura do niilismo e do terrorismo, fortaleceu-se o eslavofilismo, antigamente tão literário e pacífico, transformando-se em programa político, imperialista; em pan-eslavismo[89]. O grande teórico eslavófilo Khomiakov[90] já tinha reunido os elementos para tirar as conclusões políticas, embora sem tirá-las ainda; tampouco seu amigo Konstantin Sergeievitch Aksakov. Mas o irmão deste último, Ivan Sergeievitch Aksakov, já era pan-eslavista, falando em direito e dever da Rússia de "proteger" todos os eslavos e no monopólio espiritual da Igreja russa no Oriente próximo inteiro; e Nikolai Jakovlevitch Danilevski lançou, em *Rússia e Europa* (1859), as bases do imperialismo tzarista. Três anos antes, em 1856, Mikail Nikiforovitch Katkov fundara a *Gazeta de Moscou,* que se tornará órgão oficial do pan-eslavismo. Nas colunas deste jornal se pediu a russificação das populações não-russas do Império pela força, o monopólio eclesiástico da Igreja oficial, o fortalecimento da autocracia tzarista, a guerra contra a Turquia para libertar os irmãos eslavos. Enfim, houve tal guerra, em 1876, e entre os propagandistas mais apaixonados estava Dostoievski, partidário incondicional do programa pan-eslavista.

89 Cf. "Romantismos de evasão", nota 133.
90 Cf. "Romantismos de evasão", nota 135.

Dostoievski[91] apareceu aos europeus ao lado de Turgeniev e Tolstoi; e nada mais natural do que a confusão entre eles: as traduções medíocres e pouco exatas não permitiram descobrir a imensa diferença dos estilos. Também se ignoravam as diferenças da condição social:

---

91 Fedor Mikhailovitch Dostoievski, 1821-1881.
Gente Pobre (1845); *O Sósia* (1846); *A Fazenda Stepantchikovo* (1859); *Recordação da Casa dos Mortos* (1861); *Humilhados e Ofendidos* (1862); *Notas do Subterraneo* (1864); *Crime e Castigo* (1866); *O Jogador* (1867); *O Idiota* (1868); *O Eterno Marido* (1871); *Os Demônios* (1871); *O Adolescente* (1875); *Diário de um Escritor* (1876/1877); *Os Irmãos Karamasov* (1880).
Edição da Editora do Estado, 13 vols., Moscou, 1926/1930.
A. L. Volynski: *O Reino dos Karamasov.* Petersburgo, 1901.
D. Merejkovski: *Tolstoi e Dostoievski.* Petersburgo, 1902.
A. L. Volynski: *Dostoievski.* Petersburgo, 1906.
J. Lavrin: *Dostoievski and his Creation.* London, 1920.
L. P. Grossman: *A Obra de Dostoievski.* Odessa, 1921.
J. Tynianov: *Dostoievski e Gogol.* Moscou, 1921.
L. P. Grossman: *Seminário sobre Dostoievski.* Moscou, 1923.
O. Kaus: *Dostoievski und sein Schicksal.* Berlin, 1923.
A. Gide: *Dostoievski.* Paris, 1923.
L. P. Grossman: *O Caminho de Dostoievski.* Leningrado, 1924.
L. P. Grossman: *A poética de Dostoievski.* Moscou, 1924.
J. M. Murry: *Fedor Dostoievski, a Critical Study.* London 1924.
V. L. Komarovitch: *Dostoievski. Problemas modernos da interpretação literária e histórica.* Leningrado, 1925.
J. Meier-Graefe: *Dostoievski, der Dichter.* Berlin, 1926.
D. Tchichevski: *Dostoievski-Studien.* Reichenberg, 1931.
L. Chestov: *Dostoievski e Nietzsche.* Berlin, 1931.
N. A. Berdiaiev: *Dostoievski. An Interpretation* (trad. do russo). New York, 1934.
E. J. Simmons: *Dostoievski. The Making of a Novelist.* Oxford, 1940. (2.ª ed., 1950.)
J. Roe: *The Breath of Corruption. An Interpretation of Dostoievski.* London, 1946.
J. A. Th. Lloyd: *Fedor Dostoievski.* New York, 1947.
V. J. Kirpotin: *Fedor Michailovitch Dostoievski.* Moscou, 1947.
R. Lauth: *Dostoievski's Philosophie.* Muenchen, 1950.
R. Curle: *Characters of Dostoievski.* London, 1950.
C. Cappello: *La conscienza morale nell'opera letteraria di Fedor Dostoievski.* Torino, 1951.
E. De Michelis: *Dostoievski.* Firenze, 1951.
R. Peace: *Dostoievski, an Examination of the Major Novels.* Cambridge, 1971.

Turgeniev e Tolstoi eram grandes senhores rurais; Dostoievski, um intelectual pequeno-burguês, homem da cidade. Contudo, notou-se logo uma divergência. Aqueles pertenciam à "literatura dos latifundiários", de auto-acusação. Dostoievski, porém, parecia pertencer à "literatura de acusação"; o seu ponto de partida não seria *Eugênio Onegin*, mas *O Capote,* de Gogol, assim como os radicais o interpretavam. Com efeito, a primeira novela de Dostoievski, *Gente Pobre,* é uma obra gogoliana; e Bielinski, o grande crítico radical, não estava equivocado, ao celebrar a estréia do jovem escritor que freqüentava então os círculos revolucionários. Mas Dostoievski não continuou no realismo; e muito menos acompanhou a evolução para o naturalismo determinista, conforme a doutrina de Taine. Ao contrário, a sua obra inteira é um protesto apaixonado contra o determinismo que lhe parecia o fundamento do materialismo ateu; Dostoievski, porém, é espiritualista, proclamando a liberdade da alma humana, seja para o bem ou seja para o mal; e essa liberdade parecia-lhe inextricavelmente ligada ao Evangelho e à fé na divindade de Jesus Cristo. Qualquer outra liberdade degeneraria fatalmente em nova tirania, fosse a tirania econômica dos liberais, fosse a tirania política dos socialistas. Por isso, Dostoievski tornou-se deliberadamente reacionário: adorava a autocracia tzarista, abraçando firmemente o credo da Igreja ortodoxa. Por volta de 1890, na Europa, explicava-se essa sua atitude como conseqüência dos sofrimentos que se seguiram à prisão do jovem revolucionário em 1849: depois da condenação à morte, o perdão só no último momento, já no patíbulo; cinco anos de trabalhos forçados na Sibéria; mais cinco anos de exílio, como soldado raso; e, depois, uma "vita nuova", mas de proletário da pena. Um crítico daquela época chegou a dizer que Dostoievski foi doutrinado na sua filosofia político-religiosa pelo chicote. Mas essa explicação considera Dostoievski como caso patológico; teríamos que eliminar e esquecer aquela filosofia para poder aceitar e apreciar os valores literários que Dostoievski criou. Até hoje, alguns críticos fazem tentativas desesperadas de abstrair da filosofia política e religiosa que Dostoievski proclama em voz alta, até com gritos; por mais que admirem o romancista e o psicólogo Dostoievski, sentem aversão invencível contra seu credo exótico. Mas não adianta. O credo

e os valores literários, em Dostoievski, são absolutamente inseparáveis. Não apreciaremos bem estes sem compreender aquele. A primeira chave, embora não a explicação definitiva, é a consideração das condições sociais. O intelectual proletarizado, Dostoievski não pôde acompanhar o liberalismo dos grandes senhores Turgeniev e Tolstoi, em que diagnosticou com agudeza o anarquismo, a conclusão paradoxal mas coerente do liberalismo burguês. Mas também reconheceu o mesmo anarquismo no terrorismo-niilismo dos radicais russos, que estavam então muito longe ainda do socialismo marxista. Nos *Demônios,* identificou o liberalismo dos pais e o anarquismo dos filhos. Optou contra o passadismo determinista de Taine, em favor do nacionalismo espiritualista dos eslavófilos. Mas já não existia, em seu tempo, o eslavofilismo romântico e pacífico; já estava transformado em pan-eslavismo reacionário e violento; de tal modo que a política de Dostoievski parece, às vezes, antecipar o fascismo. Mas teria o escritor realmente sido tão terrivelmente reacionário? Suas proclamações e gritos não deixam de ser ambíguos. Por mais categoricamente que afirmasse as doutrinas do pan-eslavismo, nunca foi capaz de renegar inteiramente as suas origens revolucionárias, nem na análise psicológica que o levou para perto do anarquismo, nem na análise moral que o levou para perto do imoralismo; é reveladora a cena, nos *Demônios,* na qual Chatov, porta-voz do romancista, confessa acreditar em todos os dogmas políticos e religiosos da Rússia, menos em Deus. Mas o criador de Chatov acreditava em Cristo, com o fervor de um Agostinho, de um Lutero, de um Pascal. Como todos os grandes da época, Dostoievski era um "twice-born", como em todos eles, a sua conversão também ficou incompleta, duvidosa. Daí a ambigüidade de Dostoievski, angustiosa para ele mesmo e assustadora para os outros. E daí a multiplicidade das interpretações contraditórias.

A história das interpretações de Dostoievski[92] está cheia de erros trágicos e equívocos grotescos. Mas cada um desses erros e equívocos serviu para revelar um pedaço do mistério. Quando Dostoievski se tornou conhe-

---

92 Th. Kampmann: *Dostoievski in Deutschland.* Muenster, 1931.
F. W. J. Hemmings: *The Russian Novel in France, 1884-1914.* Oxford, 1950.

cido na Europa, *Crime e Castigo,* a sua primeira obra traduzida, foi saudado como grandioso romance policial no ambiente russo, tão exótico, tão "interessante". Os críticos radicais, da família de Brandes, chamaram a atenção para a corrupção dessa gente pelo despotismo tzarista, para os horrores da inquisição policial e a miséria dos estudantes entre os quais Raskolnikov surge como um herói revolucionário. O livro parecia o produto natural das experiências de Dostoievski no presídio siberiano, na *Recordações da Casa dos Mortos*; e até um título como o do romance *Humilhados e Ofendidos* confirmava a interpretação como "literatura de acusação". Houve até quem chamasse aos *Demônios* "o maior romance do movimento revolucionário". Ora, nem é preciso prestar atenção às declarações ideológicas de Chatov para reconhecer em Stavrogin, Piotr Verkhovenski e Kirilov caricaturas grotescas e grandiosas do socialismo, pelo menos daquele socialismo fourierista e bakunista que Dostoievski só conhecia: *Os Demônios* são, por excelência, o romance da contra-revolução. A figura ideal em oposição a esses demônios é o "idiota" Mychkin, o "Don Quijote" do cristianismo. Mas a Rússia dessas obras não é o inferno dos revolucionários nem o céu dos santos: é o lugar em que todos os personagens infernais e celestes do pandemônio dostoievskiano têm de viver juntos, uma grande família dividida por ódios fratricidas. A imagem e o simbolismo dessa convivência é a família dos irmãos Karamasov: a família do povo russo. É, para Dostoievski, o povo eleito e o povo condenado, ao mesmo tempo. Como salvá-lo? A Igreja russa ignora o dogma da existência do Purgatório. Mas o misticismo eslavo admite estranho caminho da salvação: através do pecado. E isso explica as profundidades do imoralismo no cristianismo de Dostoievski.

Essa interpretação cristã de Dostoievski é hoje a mais divulgada. Não se trata, evidentemente, da religião cristã devidamente atenuada dos *bien-pensants.* O cristianismo de Dostoievski é radical: é a religião "existencial" de um angustiado que vê aberto, aos seus pés, o abismo da anarquia e da danação eterna. Essa angústia de Dostoievski é incomensuravelmente mais radical que a angústia de semelhantes espíritos europeus, que sempre guardam um resto de disciplina humanista; pois Dostoievski é místico eslavo. Mas é um místico impuro. Conhece as profundidades do Céu e do Inferno; mas nesta Terra só conhece o pan-eslavismo tzarista-ortodoxo.

Não é possível esquecer ou eliminar por um golpe de mágica o pan-eslavismo fanático e agressivo do qual os quatro volumes do *Diário de um Escritor* são o documento.

Esse credo não é aceitável para europeus. Ainda há quem insista na interpretação "revolucionária" de Dostoievski, perguntando: não será possível empregar as energias desenfreadas pelo grande russo para fins subversivos, destrutivos? Eis a interpretação de Dostoievski por Gide: psicologia do subconsciente, imoralismo anarquista, destruição de todas as ordens estabelecidas. É o Dostoievski das *Notas do Subterrâneo:* mistura do Dostoievski nietzschiano, de Chestov, e do Dostoievski apocalíptico, de Merejkovski, com alguns ingredientes psicanalíticos. Não há dúvida: na alma caótica de Dostoievski existiam essas possibilidades, ele mesmo as admitiu: e com a lucidez destemida que o distingue, revelou-as nas teorias e na prática de Raskolnikov. Mas só para condená-las da maneira mais convincente. *Crime e Castigo* não pode nem deve ser interpretado no sentido de que Raskolnikov, julgando-se gênio e colocado acima das leis morais, de modo que sua confissão teria sido o colapso de nervos de um fraco. Não é esse o pensamento de Dostoievski. Se fosse, teria fracassado porque só foi um ambicioso megalômano; então, Raskolnikov teria tido o direito de matar, conquanto que fosse realmente um Napoleão. Mas Dostoievski nega esse direito a todos: aos gênios, aos megalômanos e aos medíocres. Perigos mortais ameaçam a quem pretende renegar as experiências mais antigas e mais seguras da tradição cristã. Teoricamente, Raskolnikov não pode ser refutado: a velha prestamista, criatura horrorosa e inútil, não tem o direito de viver. Mas quem tem o direito de matá-la? Praticamente Raskolnikov fracassa; porque nem sequer o indivíduo soberano ou genial é capaz de prever todas as conseqüências do seu ato no entrelaçamento complicado das relações sociais. Dostoievski é, conforme Foerster, o visionário de uma sociologia cristã, regeneração da sociedade pela tradição evangélica. O resultado das discussões dialéticas em *Crime e Castigo* é uma nova e arquivelha ciência da moral. Pelo menos, teria sido assim a conclusão na prometida segunda parte do romance, que nunca foi escrita, assim como os *Irmãos Karamasov* terminam com a promessa de uma continuação: perspectiva ampla e vaga. Dostoievski é um utopista cristão-utopista, acrescenta Kaus, porque então só havia utopias para opô-las à realidade russa. Mas esta já não era a da Rússia antiga, de tzarismo meio

medieval, meio oriental, e sim a da Rússia depois da abolição da servidão, em pleno aburguesamento. Dostoievski teria rejeitado o socialismo porque conhecia só o de Bakunin e dos terroristas-utopistas; mas teria saudado, talvez, a revolução do marxismo. É uma das interpretações mais sutis, esta de Kaus, empregando novas armas dialéticas, para voltar à primeira interpretação de Dostoievski como revolucionário.

Todas essas tentativas de interpretação, por mais duvidosos que fossem os resultados, não eram inúteis. São fases da luta do espírito ocidental para apoderar-se do grande estrangeiro. Só de uma maneira de interpretar Dostoievski ninguém se lembrava: da literária. Meier-Graefe chamou, em primeiro lugar, a atenção para os problemas de composição no menos conhecido dos cinco grandes romances: *O Adolescente,* e os "formalistas" russos, Grossman sobretudo, renovaram do mesmo ponto de vista a crítica dostoievskiana. Os modelos literários do romancista foram George Sand e Sue; intervieram influências de Balzac e Schiller, ideológicas mas também formais. Os romances de Dostoievski são vastos panoramas sociais de composição incoerente, mas compostos de concisas cenas dramáticas nas quais os conflitos ideológicos se condensam. O escritor só adotou o sensacionalismo novelístico à maneira de Sue para colocar seus personagens em condições extremas e chegar a soluções extremistas. Os problemas são tipicamente eslavos: o Direito e a Graça Divina (daí o elemento dantesco em Dostoievski); a Liberdade e a Anarquia; o Estado e a Igreja; o Pecado e a Redenção: mas a psicologia de profundidade de Dostoievski confere-lhes o sentido geral e a importância geralmente humana. Pela análise psicológica, os conflitos ideológicos em Dostoievski viram conflitos dramáticos. É o único escritor da Literatura universal, depois de Dante, cuja arte gira apaixonada, dir-se-ia freneticamente, em torno de idéias. A base da arte dramática de Dostoievski é uma antropologia, uma teoria filosófica da natureza humana. Essa antropologia parece a mesma de Gogol: de *O Capote* provém o cristianismo revolucionário de Dostoievski. A resposta ao "reino dos mortos" das *Almas Mortas* é o "reino dos vivos" dos *Irmãos Karamasov* (a aproximação é do crítico russo Volynski). Os personagens de Dostoievski são atores num grande drama da salvação, da qual os romances apenas são o "Prólogo na Terra": só de longe se vêem, da cidade dos Karamasov, as douradas cúpulas bizantinas do convento e do outro mundo.

Dostoievski é o mais russo dos russos; por isso, ou apesar disso, não importa, é ele o mais universal dos russos. Das suas contradições dialéticas, que se refletem nas interpretações contraditórias, nasceu uma grande poesia, grande e terrível. Ao terminar a "época da prosa", do romance realista-naturalista, é Dostoievski o primeiro grande poeta, embora poeta no gênero "romance". Por isso, todo romance pré-dostoievskiano tem hoje algo de antiquado, pré-histórico. Dostoievski insuflou ao gênero prosaico a poesia das paixões intelectuais, a poesia das discussões ideológicas, a poesia das análises psicológicas; até a poesia da grande cidade começa com a Petersburgo fantástica do Dostoievski, iniciando-se com ele uma nova época da história da literatura universal, época que ainda não acabou.

Aos contemporâneos europeus faltava a perspectiva para perceber tudo isso. A ideologia, reacionária e revolucionária ao mesmo tempo, não foi compreendida: os reacionários do romance psicológico europeu assustaram-se diante de Dostoievski em vez de aceitá-lo; assim o autor de *Gente Pobre* foi aceito pelos radicais, que interpretam as *Recordações da Casa dos Mortos* como "literatura de acusação", aproximando-a da *Ressurreição,* de Tolstoi. Bem observa Wladimir Weidle que os europeus não leram bem Tolstoi nem Dostoievski, mas um produto de sua imaginação, o "grande escritor revolucionário e cristão Tolstoievski". O cristianismo angustiado de Dostoievski foi interpretado como socialismo cristão. A psicologia de Dostoievski deu a dimensão de profundidade ao socialismo religioso de Tolstoi, que continuou sendo a maior influência espiritual da época.

O naturalismo, nos seus inícios, parecia destinado a ficar insensível à questão social: devia ficá-lo para guardar a objetividade exigida pela teoria de "romance experimental." Quando saiu *L'Assommoir,* a imprensa republicana, na França, censurou o romance como insulto ao proletariado parisiense. A "conversão social" do naturalismo realizou-se sob a influência de Tolstoi, secundada pelas teorias de Ruskin e Morris. O naturalista Hauptmann já passa por socialista. No mesmo tempo, Kretzer escreveu *Das Gesicht Christi* (*A Face do Cristo*), em que o Cristo de Tolstoi aparece entre os proletários dos subúrbios de Berlim, apiedando-se dos pobres. E muito Tolstoi ainda haverá no socialismo de Romain Rolland.

Constituíram-se partidos políticos do socialismo cristão, como o do pastor Friedrich Naumann na Alemanha. Na Holanda, um esteta como Frederik van Eeden[93], o romancista da alma infantil no *Kleine Johannes* (*O Pequeno Johannes*), depois, poeta do idealismo ético, fundou perto de Bussum a colônia de socialistas religiosos à qual deu o nome de "Walden"– Rousseau é o elemento comum de Thoreau e Tolstoi; van Eeden também traduziu as poesias do "Tolstoi da Índia", de Tagore. Mais coerente do que muitos outros, Van Eeden abandonou depois toda a religiosidade individualista, convertendo-se ao catolicismo; o seu socialismo religioso sobreviverá na grande poetisa holandesa Henriette Roland-Holst. Um caso paralelo na América é Howells, tolstoiano que simpatiza com o marxismo; e Howells é a figura central da evolução literária americana entre Whitman e o começo da influência de Whitman.

O ano decisivo é 1865: fim da guerra da Secessão, com a vitória do Norte industrial sobre o Sul agrário, arruinado pela abolição da escravatura. A civilização aristocrática dos escravocratas sulinos desapareceu. A civilização não menos aristocrática dos "brâmanes" da Nova Inglaterra retirou-se para as torres de marfim da "genteel tradition", os clubes literários de Boston e Cambridge. O idealismo libertador dos puritanos, de tanta influência nas lutas pela abolição, já parecia ter proferido sua última palavra nos versos do *Battle-Hymm of the republic,* que uma típica "reformadora", Julia Ward Howe[94], dedicara em 1862 aos soldados da Guerra Civil, versos que se gravaram na memória da nação:

---

93 Frederik van Eeden, 1860-1932.
De Kleine Johannes (1887); *Ellen* (1891); *Johannes Viator* (1892); *De Broeders* (1894); *Het Lied van Schijn en Wezen* (1895, 1910, 1922); *Van de Koele Meeren des Doods* (1900); *De Idealisten* (1909); *Sirius en Siderius* (1912/1924); *De Heks van Haarlem* (1915); *Jesus' Leer* (1919); *Literatuur en Leven* (1920), etc.
L. J. M. Feber: *Frederik van Eedens's ontwikkelingsgang.* Haarlem, 1922.
G. Kalff jr: *Frederik van Eeden, Psychologie van den Tachtiger.* Groningen, 1927.
H. W. van Tricht: *Frederik van Eeden.* Amsterdam, 1934.
A. Verwy: *Het leven van Frederick van Eeden.* Amsterdam, 1939.

94 Julia Ward Howe, 1819-1910.
Poems (1894); *Poems Old and New* (1898).
E. L. Richards, M. H. Elliott, F. H. Hall: *Julia Ward Howe.* 2 vols. Boston, 1915.

> "Mine eyes seen the glory of the coming of the Lord:
> He is trampling out the vintage where the grapes of wrath
> are stored;
> He hath boosed the fateful lightning of his terrible swift
> sword;
> His truth is marching one ..."

Estes versos encontram-se, nos Estados Unidos, em todos os livros escolares e coleções de cânticos religiosos; talvez por isso ninguém pensasse em aproximá-los de certos versos do maior poeta americano, Walt Whitman: tinha servido na Guerra de Secessão, que lhe inspirou, aliás, a mais bela das suas canções: "O Captain! My captain!"

O verso de Walt Whitman[95] parece o elemento mais revolucionário da sua obra. Já antes muitos tinham cantado a democracia, as massas, o progresso infinito da humanidade, ninguém com força maior do que Victor Hugo, do qual Whitman é a edição americana. Mas ninguém em versos assim, versos brancos, de extensão enorme, quase ilimitada, enchendo a página inteira de linhas que parecem prosa aos olhos e se revelam poesia quando lidas – ou, ainda melhor, cantadas – em voz alta, assim como o texto bíblico, que é prosa quando lido e poesia quando cantado no serviço religioso. Os "versos" de Whitman são imensos versículos bíblicos,

---

95 Walt Whitman, 1819-1892.
Leaves of Grass (1855, 1856, 1860/1861, 1867, 1871, 1876, 1881, 1882); *Democratic Vistas* (1871).
B. De Selincourt: *Walt Whitman, a Critical Study.* London, 1914.
J. Bailey: *Walt Whitman.* London, 1926.
E. Shepherd: *Walt Whitman's Pose.* New York, 1938.
N. Arvin: *Whitman*. New York, 1958.
A. Stovall: *Whitman.* 2.ª ed. New York, 1939.
H. A. Fausset: *Walt Whitman,Poet of Democracy.* New Haven, 1942.
H. S. Canby: *Walt Whitman, an American.* Boston, 1943.
R. Chase: *Walt Whitman Reconsidered.* New York, 1954.
R. Asselineau: *L'évolution de Walt Whitman.* Paris, 1955.
G. W. Allen: *The Solitary Singer. A Critical Biography of Walt Whitman.* New York, 1955.
M. Hindus: *"Leaves of Grass". One Hundred Yars After.* Stanford, 1955.

assim como os versos do *Battle-Hymn of the Republic.* A diferença reside só, "só", na inspiração. Diferença como entre um poetastro, que tem uma vez na vida a sorte de encontrar um grande verso, e o poeta cuja inspiração abundante derrama milhares de versos, dos quais muitos podem ser retóricos, vazios, ocos, de mau gosto – mas duzentos desses versos gravam-se na memória da humanidade, reconhecendo-se o poeta autêntico.

Whitman é, em geral, considerado como o maior poeta da América. É difícil divergir dessa opinião; porque Poe foi vetado pela crítica anti-romântica; e Emily Dickinson, mais original do que todos os outros poetas americanos, é por isso mesmo um "caso" singular, o que dificulta o reconhecimento geral. Frost é um grande epígono; T. S. Eliot anglicizou-se; e os modernistas ainda não podem ser historicamente apreciados. Apesar da riqueza admirável da literatura norte-americana em poetas notáveis de segunda ordem, é preciso considerar a falta de uma tradição poética, própria, nos Estados Unidos. Whitman é menos o maior poeta americano do que o próprio mito da poesia americana, e foi ele mesmo que criou o mito:

> "I celebrate myself, and sing myself,
> And what I assume you shall assume..."

Nesse "pan-egocentrismo" reconhece-se logo aquele "subjetivismo egoísta" que os críticos reacionários censuram no romantismo francês. Mas em vez de engolir o mundo no seu "eu" soberano, Whitman estendeu a soberania do seu "eu" poético pelo Continente afora, identificando-se com a grande massa do povo americano –

> "One's self I sing, a simple separate person,
> Yet utter the word Democratic, the word En-Masse..." –

e perante os olhos do vate abriu-se o horizonte ilimitado das *Democratic Vistas.* Whitman estava bêbedo de América porque o Novo Continente lhe encarnava a democracia e o futuro. Whitman detestava o Passado:

> "The Past – the dark unfathom'd retrospect!
> The teeming gulf – the sleepers and the shadows!"

Parece desprezar soberamente toda a literatura do passado. Mas logo no próximo verso reconhece:

> "The past – the infinite greatness of the past!
> For what is the present after all but a growth
> out of the past?"

A pergunta do poeta estava justificada. Em frente à folha de rosto da primeira edição das *Leaves of Grass,* Whitman mandou gravar o seu retrato: um homem barbudo em mangas de camisa e chapéu de palha ordinário, um popular iletrado. Mas Whitman não era iletrado. Além da Bíblia puritana conheceu muito bem Shakespeare, tinha mesmo algo da exuberância vital dos elisabetanos. Lera, não importa em que tradução, Homero; e tornar-se o Homero da América não teria sido contrário às suas ambições. Conheceu muita literatura moderna, européia, sobretudo Hugo e George Sand, cuja reivindicação da "emancipação da carne" ecoa, conforme a observação de Shepherd, nas exclamações do "poet of the Body":

> "Through me forbidden voices
> Voices of sexes and lusts, voices veil'd and I
> remove the veil,
> Voices indecent by me clarified and transfigur'd."

Assim se apresenta Whitman, americano, filho da grande cidade de Nova Iorque:

> "Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
> Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
> No sentimentalist..."

Não pode haver nada de mais antipuritano; e o escândalo da primeira edição do livro foi grande, sendo Whitman demitido do seu modesto emprego público e a sua obra alvo de perseguições policiais. Assim é Whitman o descendente digno de Godwin e Paine, com algo do otimismo de Emerson e muito do romantismo exuberante de Hugo. Whitman é o Hugo americano, no que tem de bom e no que tem de mal, no domínio soberano do seu "verbo" e na eloqüência, muitas vezes falsa eloqüência, desse verbo:

> "Poets to come! Orators, singers, musicans to come!"

Sobretudo é ele orador, quando pretende ser filósofo. Sucumbe ao lugar-comum. Proclama o progressismo mais trivial, celebrando o Pacific-Railway como *Passage to India:*

> "...O farther, farther sail!
> O daring joy, but safe! Are they not all the seas of God?
> O farther, farther, farther sail!"

Aí os "versículos" convêm: pois o fim desse progresso é o "reino de Deus", traduzido para termos materiais, de que sonharam os antepassados puritanos. Whitman não é uma velha tia puritana como Julia Ward Howe; mas o "good grey old man" também é um "reformer", um idealista. No Hugo americano há muito de um Tolstoi americano; assim como o planfetário de *Cristianismo e Patriotismo* renovou o sonho democrático de Chelčicky e dos místicos eslavos, assim o "Mystic Trumpeter" da Democracia teria renovado o sonho democrático dos puritanos da *Mayflower* e de Jefferson, sonho falsificado depois da evolução econômica. Mas subsistem algumas dúvidas quanto aos sentimentos democráticos dos puritanos; e a poesia de Whitman não basta para silenciar todas as dúvidas.

Santayana, embaixador do espírito europeu na América, chamou Whitman de "bárbaro". Essa crítica não resolve a questão da permanência dos valores poéticos de Whitman. Já foi festejado muito, mas nem sempre nem por todos; e é possível que tempos futuros venham a reduzir a mais justas proporções o entusiasmo da crítica de 1920. A lástima são os imitadores. A poesia de whitman não suporta imitação. É personalíssima. "This is no book; who touches this book, touches a man", disse o próprio Whitman sobre seu livro; e esse "man" é um homem sem autocrítica.

> "I believe a leaf of grass is no less than
> the journey-work of the stars..."–;

e nas *Leaves of Grass* reuniu Whitman o trabalho e as estrelas, os prosaísmos mais triviais e os hinos mais inspirados. Com respeito a nenhum poeta da literatura universal é tão urgente como no caso de Whitman a exigência

crítica de Benedetto Croce de separar "poesia e non poesia". O poeta cantou salmos do Futuro.

— "Of Life immense in passion, pulse, and power...";

e em *Passage to India* explica:

"Singing my days,
Singing the great achievements of the present,
Singing the strong light works of engineers,
Our modern wonders..."

Whitman canta as maravilhas do corpo e da alma. Também canta os milagres da técnica industrial e do capitalismo. Democrata sim, mas não popular. Julgava-se "Poeta do Povo", mas nunca foi lido nem querido pelo povo, que não gosta do verso livre e da "melodia permanente", e da mesma maneira enganaram-se todos os seus imitadores. Seja porque o povo teima em adorar a métrica tradicional, seja por qualquer outro motivo que a sociologia da história literária terá que esclarecer, o "poeta da democracia" ficou um "poet's poet", assim como Verhaeren, Claudel, Romains e todos os inúmeros whitimanianos hispano-americanos.

"Not today is to justify me and answer what I am for...",

cantara Whitman; e, mais uma vez, profetizara bem. "I accept Reality and dare not question it"; mas a Realidade não o aceitou. O destino da obra de Whitman – nova em 1855, admirada em 1900, reconhecida em 1920 – é sintoma do grande atraso que o progresso capitalista, a industrialização rápida depois de 1865, impôs à civilização americana. Começara a "Gilded Age", a "Idade Áurea" dos pioneiros da Bolsa e dos piratas da indústria. Os próprios "brâmanes" recuaram; Boston perdeu a importância. Não se tolerava resistência à incultura da "Gilded Age", senão a resistência disfarçada do "humorismo" trivial, do *clown* ao qual até os reis permitem dizer verdades. O *clown* dos reis de carvão e aço, petróleo, estradas de ferro e trigo era Mark Twain.

Mark Twain[96], cujos contos e conferências fizeram rir os dois hemisférios, não cessou, desde então, de subir, até hoje ser celebrado como um clássico da literatura americana. Os "brâmanes" da "genteel tradition" assustaram-se em face do humorismo vulgar e barulhento dessa "literatura em mangas de camisa", desse bárbaro do vale Mississippi, ignorando de todo a boa tradição inglesa, escrevendo em gíria. Mark Twain não era, porém, inculto, mas autodidata; as experiências que colheu numa vida de tipógrafo, piloto, mineiro, repórter, jornalista serviram-lhe melhor para os seus fins de improvisador inesgotável do que as leituras literárias que desprezava intimamente. Não sabia bem a diferença entre um museu italiano e um *show* ambulante de curiosidades. Da herança européia, Mark Twain estava independente de uma maneira quase escandalosa. Daí a mistura de ingenuidade e sentimento de superioridade que o tornou capaz de criticar sem qualquer preconceito de civilizado as coisas do velho Continente. Riu-se de todo o mundo; e os americanos continuavam a rir quando a ingenuidade esperta de Mark Twain se lançou igualmente contra as falsidades da vida americana. Mark Twain veio do Mississippi, quer dizer, de uma região na qual a industrialização e comercialização então ainda não avançaram. Ali ainda era a "fronteira" da civilização, região de pioneiros na qual Mark Twain fez passar divertidos romances picarescos. Era capaz de dar voz literária, por assim dizer, às resistências populares contra a "gente culta". Escreveu mesmo na gíria dos populares, no *slang* – e eis o ponto em que a sua importância ultrapassa os limites do humorismo vulgar.

---

96 Mark Twain (pseudônimo de Samuel Langhorne Clemens), 1835-1910.
The Innocents Abroad (1869); *The Gilded Age* (com Ch. D. Warner; 1873); *Sketches New and Old* (1875); *Adventures of Tom Sawyer* (1876); *Life on the Mississippi* (1883); *Adventures of Huckleberry Finn* (1884); *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889); *The Man That Corrupted Hadleyburg* (1899) etc. – *Autobiography* (1924).
A. B. Paine: *Mark Twain, a Biography.* 3 vols. New York, 1912.
Van Wyck Brooks: *The Ordeal of Mark Twain.* New York, 1920.
B. De Voto: *Mark Twain's America.* New York, 1932.
M. M. Brashear: *Mark Twain, Son of Missouri.* Chapel Hill, 1934.
E. Wagenknecht: *Mark Twain, the Man and His Work.* New Haven, 1935.
G. C. Bellamy: *Mark Twain as a Literary Artist.* Norman, Okla, 1950.
R. Asselineau: *The Literary Reputation of Mark Twain from 1910 to 1950.* Paris, 1954.

Mark Twain era o primeiro escritor americano que não quis obedecer às normas do inglês literário. A sua façanha lingüística de empregar o *slang* em todos os gêneros da expressão escrita foi de importância tão grande para toda a literatura americana posterior como a conquista da língua popular russa por Leskov. Assim como este descobriu os comerciantes meio asiáticos e sectários místicos nas cidades e aldeias da região do Volga, assim Mark Twain descobriu os ladrões e pícaros e os metodistas, batistas e adventistas nas cidades e aldeias da região do Mississippi. Críticos modernos chegam a chamá-lo de "Homero do Mississippi" e "bardo da vida americana". De Mark Twain data a independência literária dos Estados Unidos; e neste sentido também se interpretam suas sátiras antieuropéias como *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. São porém antes sátiras contra a imitação de costumes aristocráticos, europeus, pelos *nouveau-riches* americanos; Mark Twain é o anti-Henry James. Estava, em sentido oposto ao grande romancista, independente do espírito do "Gilded Age"; e lembra-se que ele mesmo criara esta expressão, escrevendo, em colaboração com Charles Dudley Warner, o romance *The Gilded Age*, já em 1873, quando a época mal começara. Lembrando-se desse fato meio esquecido, a crítica descobriu a amargura na obra de Mark Twain. *The Man That Corrupted Hadleyburg* reconheceu-se como grande sátira anticorrupcionista e anticapitalista. Os críticos acompanharam-lhe a evolução até um pessimismo quase swiftiano; com efeito, Mark Twain fora leitor assíduo de Shopenhauer. Na *Autobiography*, só postumamente publicada, revelou-se um Mark Twain diferente, vítima quase piscopatológica do puritanismo e da "Gilded Age", ateu impenitente e inimigo de todos os tabus puritanos e capitalistas. Mark Twain foi, sem dúvida, um gênio literário *sui generis*. Era um *self-made man*, um "rei do humorismo" assim como eram "reis" os do carvão, do petróleo e do trigo daquela época. E não era ele "rei" só do humorismo popular: criou a grande reportagem, o livro de viagens e outros gêneros, menores, típicos da literatura jornalística nos Estados Unidos. O grande inimigo da "Gilded Age" era mesmo um homem da "Gilded Age". Seu pessimismo profundo só se atenuou por momentos: quando criou o personagem de Huckleberry Finn, em que o "american dream" se salva na pessoa de um vagabundo.

O peso do impacto da evolução econômica, naquela época, explica bastante a timidez e as frustrações das tentativas de resistência; a derrota dos indivíduos não diz nada a respeito dos valores reais que deixaram. Deste modo, não há razão por que não apreciar, embora sem exagero, o grande talento de Lanier[97], admitindo-se que a sua influência sobre o futuro foi mínima. Lanier, como poeta em metros tradicionais, conhecedor e crítico admirável da poesia inglesa, parece-se com os poetas da "genteel tradition", de Boston. Até cantando paisagens e gente americanas continua poeta inglês ou novo-inglês, algo mais romântico, mais pré-rafaelita do que os bostonianos. Era um músico da língua; cultivou mesmo a música; mas isso não é novo-inglês. Com efeito, Lanier veio de outra região: é, depois da guerra civil, a primeira voz do Sul vencido. Daí o seu romantismo, e daí a resistência contra o espírito mercantil, aproximando-se Lanier de um "socialismo estético" à maneira de Ruskin e Morris. Mas só era um "poet's poet", no sentido menor da expressão.

Além do Sul, a outra região sacrificada era o Oeste agrário, invadido pelos industrializadores e especuladores, enquanto puritanismo e sectarismo, dominando despoticamente os costumes das pequenas cidades e aldeias, quebraram a vitalidade dos antigos pioneiros. A literatura da "genteel tradition" ignorava solenemente este "Interior". Mas lá havia gente, vivendo no maior isolamento intelectual e informada, no entanto, das coisas lá fora, no mundo. Quando Eggleston[98] publicou, em 1871, *The Hoosier Schoolmaster,* o romance parecia só um quadro menos agradável de costumes bárbaros, obra de um Mark Twain mal-humorado, cronista amargurado do Estado de Indiana. Mas Eggleston acompanhou o romance com um manifesto literário, em que citou Taine e reivindicou uma arte novelística americana: o

---

97 Sidney Lanier, 1824-1881.
Poems (1884).
A. H. Starke: *Sidney Lanier.* Chapel Hill, 1933.
R. Webb e C. R. Coulson: *Sidney Lanier, Poet and Prosodist.* Athens, Ga., 1941.

98 Edward Eggleston, 1837-1902.
The Hoosier Schoolmaster (1871); *The Mystery of Metropolisville* (1873), etc.
G. C. Eggleston: *The First of the Hoosiers.* Philadelphia, 1903.
W. P. Randel: *Edward Eggleston, Author of the "Hoosier Scholl. Master".* New York, 1946.

romancista devia só tratar ambientes do seu conhecimento e experiências pessoais, tratando-os realisticamente e sem deformação de verdades desagradáveis e até empregando a linguagem da região descrita. Foi um programa de naturalismo regionalista, aparecendo cedo demais; nos romances posteriores, o antipuritano Eggleston limitou-se a um problema só, a influência nefasta das seitas protestantes e das suas superstições.

Menos ligado a uma região especial e, contudo, expressão fiel do Oeste foi E. W. Howe[99], nascido em Indiana, criado em Missouri, passando a maior parte da vida em Kansas, onde se tornou jornalista de grande influência. Mas foi necessária muita ajuda da parte dos amigos Mark Twain e Howells para conseguir a publicação e divulgação do romance *The Story of a Country Town,* que é uma obra capital da literatura americana, menos pelo valor intrínseco do que pela importância histórica. Pela primeira vez, a vida numa pequena cidade do interior dos Estados Unidos foi apresentada com toda a sinceridade crua do naturalismo europeu, menos com a objetividade que a teoria exigia. *The Story of a Country Town* é um livro revolucionário. Toda a "literatura de acusação" americana, de 1910, 1920, 1930, tem ali sua origem. Howe, porém, era um dos escritores, bastante numerosos entre os naturalistas, que colocam toda a sua experiência amarga em um livro só, emudecendo depois para sempre.

O trabalho sistemático coube a Howells[100], também natural do Middle West, do Estado do Ohio, cujos primeiros trabalhos já foram apreciados como contribuições daquela região à literatura nacional quando ainda não se

---

99 Edgar Watson Howe, 1853-1937.
The Story of a Country Town (1883).
C. Van Doren: "E. W. Howe". (In: *Many Minds.* New York, 1924.)

100 William Dean Howells, 1837-1920.
The Lady of the Aroostook (1879); *The Undiscovered Country* (1880); *A Modern Instance* (1881); *The Rise of Silas Lapham* (1884); *Indian Summer* (1886); *Annie Kilburn* (1888); *A Hazard of New Fortunes* (1890); *The World of Chance* (1893); *A Traveler in Alturia* (1894); etc.
D. G. Cooke: *William Dean Howells, a Critical Study.* New York, 1922.
O. W. Firkins: *William Dean Howells.* Cambridge, Mass., 1924.
E. Carter: *Howells and the Age of Realism.* New York, 1954.
C. H. Cady: *William Dean Howells.* 2 vols. New York, 1959.

fez jus a Eggleston e Howe; porque Howells possuía cultura mais europeizada e estava em casa nos círculos grã-finos de Boston e New York. Era – e ficou sempre – amigo íntimo de Henry James; o seu primeiro sucesso, o romance *The lady of the Aroostook,* história das aventuras de amor de uma ingênua moça americana no estrangeiro, mistura de maneira muito agradável personagens do Oeste com os ambientes típicos de James. Howells é um escritor sempre agradável e nunca medíocre; em expressões urbanas, quase da "genteel tradition" sabia sugerir ao leitor americano, acostumado a ligeiras leituras de divertimento, conceitos mais sérios do que devia ser a arte literária. Como crítico prestigioso do *Harper's Maggazine* fez muita propaganda em favor do romance realista, Flaubert, Turgeniev, Tolstoi, desaprovando, porém, as brutalidades de Zola. Como americano da sua época, insistia nos fins morais da arte; e essa tendência espiritualista, acentuando-se com o tempo, não excluiu, antes implicou em crítica séria do estilo de vida dos americanos. Assim a crítica do egoísmo em *A Modern Instance,* talvez o melhor romance de Howells. A sua obra mais famosa é *The Rise of Silas Lapham,* história de um *self-made man* inescrupuloso, cuja ascensão moral começa com a perda da sua fortuna; ao mesmo tempo, é um panorama impressionante do desprezo recíproco entre os intelectuais da velha tradição e os comerciantes novos-ricos na cidade de Boston. Howells é um fino psicólogo, um realista minucioso dos ambientes sociais, um inimigo irreconciliável da deformação peudo-romântica da realidade. A isso ele chamou "naturalismo". Mas não era naturalista; assim como os "vitorianos", evitava cuidadosamente as questões sexuais; e às soluções trágicas preferia o otimismo do *happy end.* Deveu a isso sucesso entre os leitores americanos, que estavam, porém, algo equivocados: o moralismo otimista de Howells significava esperança de revoluções morais na vida americana; e essas esperanças iam longe. Howells era grande admirador de Tolstoi. *A Traveler in Altruria* apresenta a utopia de um socialismo idealista; e nos últimos anos da sua longa vida, o velho admirável tinha a coragem de aproximar-se do marxismo. Deste modo, estava mais avançado do que os revolucionários niilistas de 1920 que só sabiam zombar da "covardia moralista" de Howells. Os seus romances foram considerados mera leitura de divertimento, de trivialidade insuportável. A crítica moderna tembém é capaz de entusiasmar-se por Hovells. Mas aquela trivialidade, às vezes inegável, é resultado da descrição realista da vida americana de então, que foi mesmo trivial. Os romances de Howells tal-

vez não sejam obras-primas, mas revelam o melhor gosto literário; e quanto à atitude ideológica, tão avançada, da parte de um homem de instintos aristocráticos, só pode ser classificada como nobre. Isso, Howells era. Enfim, aprecia-se hoje a eficiência do seu trabalho crítico: ninguém fez mais para modernizar a literatura americana do que o velho "antiquado".

A influência de Howells é um fato histórico; ia até mais longe do que ele desejava: seus discípulos tornaram-se adeptos do naturalismo de Zola. Stephen Crane[101] foi o primeiro naturalista americano: o seu romance de estréia, *Maggie, a Girl of the Street,* fez escândalo. Depois, *The Red Badge of Courage* teve grande sucesso, porque na descrição da guerra do ponto de vista do soldado raso se adivinhou uma tendência pacifista. Mas Crane pretendeu mesmo fazer escândalo. O seu negócio era desmascarar a realidade brutal para refutar as mentiras românticas sobre o amor e o heroísmo da gente bem educada. Quis impressionar; para isso compôs os seus livros de uma abundância de observações "impressionistas" de um repórter nato, enchendo de vida tudo o que escreveu. Crane é o poeta entre os naturalistas, dono de uma poesia intensa e violenta. Era artista. Tinha bastante consciência artística para reconhecer que o seu método impressionista não dava para grandes romances. Concentrou-se, escreveu contos, dos quais pelo menos dois, "The Blue Hotel" e "The Bride Comes to Yellow Sky", são magistrais. A morte prematura de Stephen Crane foi uma das maiores perdas da literatura americana, que, quase ao mesmo tempo, perdeu o outro jovem campeão do naturalismo, Frank Norris[102], zolaís-

---

101 Stephen Crane, 1871-1900.
Maggie, a Girl of the Street (1892); *The Red Badge of Courage* (1895); *The Monster and Other Stories* (1899), etc.
T. Beer: *Stephen Crane.* New York, 1923.
J. C. Bushman: *The Fiction of Stephen Crane and its Critics.* Urbana, Ill., 1944.
J. Berryman: *Stephen Crane.* London, 1951.

102 Frank Norris, 1870-1902.
Mc Teague (1899); *The Octopus* (1901); *The Pit* (1903); *Vandoner and the Brute* (publ. 1914).
F. Walker: *Frank Norris.* New York, 1932.
E. Marchand: *Frank Norris. A Study.* Stanford, 1942.
L. Ahnebrink: *The Influences of Zola on Frank Norris.* Upsala, 1947.

ta ortodoxo, com o gosto do mestre pela "epopéia da vida moderna". As possibilidades não inteiramente realizadas de Norris revelaram-se antes em *Mc Teague,* romance de pequenos-burgueses detestáveis – todos os críticos reconhecem em Noris o romantismo secreto – do que nos grandes romances épicos: *The Octopus*, a luta dos lavradores californianos contra o poder monopolista das estradas de ferro; *The Pit,* as especulações gigantescas na Bolsa de trigo de Chicago. Norris não tinha tempo para continuar o ciclo projetado, talvez nem sequer o talento; a Dreiser coube a sua herança.

A morte prematura de Crane e Norris, comparada com a vida octogenária dos realistas Howe e Howells, tem algo de simbólico: aqueles chegaram antes do tempo. O mesmo pode-se afirmar com respeito a todo o naturalismo de tendência socialista. Os anos de 1880 e 1890 assistiram a uma renovação total do movimento operário europeu; só então desapareceram – menos em certos grupos franceses – os últimos resíduos do socialismo utópico-romântico; o anarquismo, ainda poderoso na Espanha e Itália, foi vencido pelos novos partidos social-democráticos. Só então a influência de Marx[103] começou a fazer-se sentir em círculos mais amplos; sob os auspícios do marxismo fundou-se, em 1889, a Segunda Internacional, celebrando-se no dia 1 de maio de 1890 a primeira festa internacional do trabalho. Muitos entre os naturalistas acompanharam esse movimento com as mais vivas simpatias. Mas o naturalismo de filiação zolaísta não foi capaz de uma conversão. Só pouquíssimos tornaram-se socialistas militantes. Não eram proletários, e sim intelectuais pequeno-burgueses, falando a linguagem da Revolução Francesa. Não conseguiram criar um estilo naturalista-socialista; e a evolução literária posterior, cometendo grave injustiça, condenou-os ao esquecimento. Foi assim o destino de Jules Vallès[104], o grande jornalista de *La Rue* (1867), *Le Peuple* (1869), *Le Cri du Peuple* (1871). Os nomes desses jornais dizem tudo: eis um filho do jacobinismo de 1793, transformado em anarquista apaixonado que se julga socialista. Mas é digno de nota o fato de que esse combatente da Comuna de 1870 nunca aderiu ao partido socialista, continuando franco-atirador da esquerda. Afinal, era mais anarquista do que outra coisa; e sua obra principal,

103 Cf. "O fim do romantismo", nota 71.
104 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 128.

egocêntrica como um romance de Stendhal, é a autobiografia romanceada *Jacques Vingtras*, um dos grandes documentos da literatura francesa. Taine, numa famosa página das *Origines,* definiu Vallès como filho de camponeses desarraigado, escritor da província esmagada pela centralização.

Esse provincianismo será o estigma de Jules Renard[105], cuja memória se perpetua como de um naturalista vigoroso da vida provinciana. *Bucoliques* é o título irônico de um dos seus livros. Mas, embora obedecendo ao lema horaciano "Beatus ille qui procul negotiis...", e vivendo numa aldeia, Renard não se tornou muito "beatus", no sentido de "feliz", nem, ainda menos, no sentido de "beato". Estava tão cheio de ressentimentos como Vallès, com o qual tinha em comum a extrema aversão à sociedade burguesa: *L'Écornifleur* é o documento disso, obra que, pelo ponto de vista – indignação do intelectual proletarizado – lembraria Gissing, se o estilo de Renard não fosse mais frio, mais controlado, quase parnasiano. Desse modo Renard conseguiu condensar, cristalizar as suas observações de documentação moral e psicológica, objetivas mas sempre inspiradas por um ressentimento mais ou menos oculto. Daí a implacabilidade fria de Renard, a sua ironia cruel de caricaturista; um crítico falou em "notation directe, romancée par la déformation des types". Em *Poil de Carotte* essa arte estranha, algo comparável à de Daumier, chegou a tal perfeição que se prestava para cristalização maior e para depois ser transformada em peça teatral; e é a única obra dramática de sucesso permanente que o naturalismo francês produziu. Renard realizou aquilo com que Becque sonhara; e com este tem o novelista vários pontos de contato. Assim como Becque pretendeu abolir a intriga, as complicações artificiais do enredo, enfim o próprio enredo, para representar no palco só um pedaço da vida real, assim Renard imaginava o romance como mero pedaço observado da vida, sem intervenção romântica do "eu" do autor, sem

---

105 Jules Renard, 1864-1910.
L'Écornifleur (1892); *Poil de Carotte* (1894); *Histoires naturelles* (1896/1904); *Le plaisir de rompre* (1897); *Bucoliques* (1898); *Poil de Carotte* (comédia) (1900); *Ragotte* (1908); *Journal* (1927).
H. Bachelin: *Jules Renard.* Paris, 1932.
L. Guichard: *L'oeuvre et l'âme de Jules Renard.* 2 vols. Paris, 1936.
P. Nardin: *La langue et le style de Jules Renard.* Paris, 1942.
A. Bisi: *La vie et l'oeuvre de Jules Renard.* Firenze, 1953.
L. Guichard: *Renard.* Paris, 1961.

deformações arbitrárias, romanescas. Deste modo Renard aboliu o próprio romance: escreveu só novelas, depois contos, depois anotou só enredos de contos, fábulas, enfim só a moral das fábulas, os aforismos maliciosos do seu *Journal.* Renard, grande aforista-misantropo, já foi comparado a La Rochefoucauld e outros moralistas clássicos da Literatura francesa. Com respeito a la Rochefoucauld, a comparação acerta: Renard também era revolucionário desiludido, se bem que não fosse aristocrata. Foi amigo de Jaurès, membro militante do partido socialista, se bem que militasse em círculo restrito: como *maire* de sua aldeia de Chitry-les-Mines, terra de *Poil de Carotte*, desempenhou o papel de um M. Homais rural, livre-pensador jacobino – não há nada de mais típico francês do que essa figura. Seu gênio está na malícia, no poder de caricaturista, enfim no pessimismo misantrópico que destrói tudo, até as esperanças revolucionárias. Assim como o pessimista La Rochefoucauld – os pessimistas costumam gostar do estilo clássico – Renard tinha a preocupação do "mot juste". O seu *Journal* é uma grande coleção de frases clássicas, feitas na torre de marfim de Chitry-les-Mines para destruir em segredo os representantes da literatura então "moderna" – os amigos de Renard. Nada pode haver de mais desumano do que esse estilo clássico a serviço da mesquinhez. Renard é o parnasiano do naturalismo. É o último naturalista, menos no sentido cronológico do que demonstrando que o naturalismo não era capaz de produzir um estilo próprio. Renard nunca se "converteu" de maneira alguma. A substituição do determinismo biológico pelo determinismo econômico não modificou o fatalismo da literatura naturalista.

Enfim, o próprio Zola[106], evoluindo cada vez mais para o socialismo, fez uma tentativa quase desesperada de se libertar do fatalismo. Em *La Débâcle* alcançara o nadir do pessimismo de romântico hugoniano desiludido. No último romance da série dos *Rougon-Macquart* fez a reviravolta completa: *Le doucter Pascal* abre a perspectiva de sair do círculo vicioso da hereditariedade. Depois, os indivíduos se perderam nas massas humanas, nas "mises-en-scène" meticulosamente elaboradas de *Lourdes, Rome, Paris;* e enfim Zola mostrou, como numa fantasmagoria, os ideais utópicos do futuro socialismo da humanidade: *Fécondité, Travail, Vérité* – o romance final do ciclo dos *Quatre Evangiles, Justice*, não foi escrito. Essa última literatura de Zola não tem, nem de longe, o valor das obras precedentes. *Docteur Pascal* também já fora o

106 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 120.

romance mais fraco da série *Rougon-Macquart*. Zola não era capaz e ninguém teria sido capaz de reconciliar o determinismo e o moralismo, a teoria e o fim da sua obra. O resultado da "conversão" de Zola foi apenas uma figura retórica, um positivismo utópico fantástico sem base na realidade. Base assim talvez houvesse para *Justice,* pois Zola passara pelas vicissitudes da *affaire Dreyfus*. Mas por isso mesmo *Justice* não foi escrito; Zola já a tinha vivido. A "Affaire" foi motor da conversão de Zola, que quase não se realizou tanto na literatura dos seus últimos anos quanto no seu gesto corajoso perante o tribunal e perante a nação.

Pela força desse gesto tornou-se Zola o "régent" literário da Terceira República que lhe concederá, depois, os funerais solenes no Panteão: Zola será, postumamente, o autor oficial da era Combes-Jaurès, das maiorias esquerdistas, das grandes greves, da agitação antimilitarista, da separação de Estado e Igreja. A memória de Zola acompanhou permanentemente o outro "Poet Laureate" da República, seu ex-inimigo Anatole France. Mas este, cujo socialismo estava em contradição com as suas atitudes de parnasiano céptico, já não era "chefe" indiscutido da literatura francesa. As "elites", para libertarem-se do pesadelo fatalista da "decadência", já tinham realizado a viravolta, iniciada com o *Disciple*: continuaram as conversões – desta vez conversões em sentido literal, ao catolicismo – de Brunetière e tantos outros. As elites francesas, liberais ou radicais no século XIX, serão católicas e reacionárias no começo do século XX. O único naturalista que se converteu foi Huymans; mas – e isso justifica a tese da inconversibilidade do naturalismo zolaísta – não foi uma conversão literária.

Huysmans[107], parisiense de origem belga, intelectual pequeno-burguês cujo radicalismo se exprimia numa ilimitada curiosidade estética,

---

107 Joris-Karl Huysmans, 1848-1907. (Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 173).
Les soeurs Vatard (1879); *A vau-l'eau* (1882); *À rebours* (1884); *Là-bas* (1891); *En route* (1895); *La Cathédrale* (1898); *Sainte Lydwne de Schiedam* (1901); *L'oblat* (1903); *Les foules de Lourdes* (1906).
A. Thérive: *Joris-Karl Huysmans, son oeuvre.* Paris, 1924.
H. Bachelin: *Joris-Karl Huysmans. Du naturalisme littéraire au naturalisme mystique.* Paris, 1926.
E. Seillière: *Joris-Karl Huysmans.* Paris, 1931.
G. Vanwelkenhuyzen: *Joris-Karl Huysmans et la Belgique.* Paris, 1935.
R. Baldick: *The Life of Joris-Karl Huysmans.* Oxford, 1955.

participou do movimento naturalista pelos romances *Les soeurs* e *A vau-l'eau*, como que fazendo um experimento literário, chegando aos extremos do pessimismo cinzento, da inanidade absoluta da vida. Um caminho de evasão abriu-se nas artes plásticas – "todos os belgas são pintores natos" – no impressionismo, depois na arte mística de Gustave Moreau, nas experiências estéticas dos decadentistas; seguiram-se estudos de ocultismo, e logo depois a grave perturbação mental, que lembra muito as experiências patológicas de Strindberg: Huysmans, iniciado nos mistérios diabólicos do satanismo, da "messe noire", acreditava-se perseguindo pelos chefes poderosos de sociedades secretas de sacerdotes apóstatas, chegando a acusar, publicamente, de satanismo um inofensivo cônego de Bruges, que conhecera por acaso. Depois do colapso completo chegou o momento em que Huysmans bateu à porta do convento dos beneditinos para entrar como oblato. Na trilogia de romances *À Rebours, Là-bas, En route,* descreveu Huymans esse caminho fantástico, e de maneira fantástica: cenas sexuais do naturalismo mais brutal, digressões eruditas sobre literatura latina da decadência, psicologia sexual da Idade Média, ocultismo antigo e moderno, trechos da maior elevação religiosa e do satanismo mais perverso e tudo isso em inimitável estilo personalíssimo. As obras da fase católica de Huysamns não pertencem, como seria possível presumir, ao estilo simbolista. As descrições da arquitetura gótica em *La Cathédrale*, a procissão dos doentes e aleijados em *Les foules de Lourdes* são trechos magistrais à maneira de Zola. Huysmans tinha sensibilidade mais fina, mais requintada do que os outros naturalistas: à curiosidade insaciável do literato parisiense juntou o talento pictório e a angústia religiosa, herança da raça flamenga. Era um artista dos nervos, sempre interessadíssimo, nunca se realizando em obra definitiva. A sua "decadência" não era a dos simbolistas, e sim a decadência do naturalismo, incapaz de "conversão" literária. *Les foules de Lourdes* são apresentadas no mesmo estilo como os decadentes doentios em *À Rebours* e os boêmios satanistas em *Là-bas.* O homem Huysmans era capaz de converter-se; o naturalista, não.

O colapso de Huysmans é um sintoma da época. Garchin, Maupassant, Amalie Skram, Obstfelder, Garborg, Hansson, Johannes Schlaf sofreram a mesma experiência. E Strindberg[108]. O mundo das suas obras

108 Cf. nota 77.

naturalistas – *Roeda Rummet, Giftas, Fadren, Froeken Julie, Plaidoyer d'un fou* – afundou-se-lhe nas névoas da alquimia e do ocultismo, do acesso de loucura paranóica em Paris; depois, a reconvalescença no sanatório de Lund, a conversão a um cristianismo livre, meio tolstoiano, meio swedenborgiano. Strindberg é o "twice-born" mais autêntico do fim do século; o homem de 1900 que, quebradas todas as tradições do passado, pretende começar "vita nuova": mais de uma vez o autor dos diários do *Bla bok* (*Livro Azul*) lembra-se de Dante que também passara pelo *Inferno.* Desde então, Strindberg acreditava na Providência divina, substituindo por ela os determinismos científicos do fatalismo desesperado. Acreditava reconhecer o dedo de Deus nas vicissitudes da História Universal e nas vicissitudes da sua própria vida. Na trilogia *Till Damaskus* (*Para Damasco*), a autobiografia dramatizada, representou o abismo materialista da sua vida, a passagem pelo Inferno e a conversão, tudo em forma esquemática, repetindo-se as cenas do descenso em ordem inversa na ascensão. Em *Nattergallen i Wittenberg (O Rouxinol de Wittemberg)* e *Gustaf Adolf* dramatizou de maneira semelhante fases decisivas da história universal; e enfim escreveu uma grande série de peças admiráveis; tiradas da história sueca, das quais pelo menos quatro (*Folkungersaga, Gustaf Wasa, Erik XIV* e *Drottining Kristina* (*Rainha Cristina*)), merecem o apelido de shakespearianas. Na representação da grande e infeliz rainha da Suécia reparam-se, porém, como nas outras peças dessa fase, traços inconfundíveis da misioginia violenta de Strindberg, da qual nem o terceiro casamento com a atriz Harriet Bosse foi capaz de curá-lo. Também é digno de nota de que uma dessas peças, *Gustaf Adolf,* retoma o tema de *Master Olof,* que foi a primeira obra séria da mocidade de Strindberg. Como para documentar a unidade da sua obra em conjunto, também escreveu, em meio das peças históricas e fantásticas, a tragédia naturalista *Dödsdansen* (*Dança Macabra*), a mais fanática das suas denúncias da incompatibilidade absoluta entre homem e mulher. E em todas as peças, até no "mistério" *Pask* (*Páscoa*), uma das suas criações mais esperançosas e mais puras, e em *Spöksonaten (Sonata Fantástica)*, sua obra mais profunda, aparecem com abundância alusões sinistras à sua sinistra vida passada, só compreensíveis aos conhecedores da sua autobiografia. O fato de Strindberg ter escrito, depois da "conversão", essa série enorme de obras admiráveis é um verdadeiro milagre, acaso nos anais da psiquiatria.

Porque a esquizofrenia é incurável; e Strindberg não foi curado. A sua fé na Providência Divina, que intervém em tudo, nas grandes crises históricas e nas coisas mais mesquinhas da vida quotidiana, foi uma máscara sutil da monomania de reconhecer em tudo um sentido secreto e funesto. A conversão de Strindberg foi só aparente. O niilismo naturalista subsistia dentro da fé. *Drömspelen* (*Peça de Sonho*), a mais naturalista das suas obras, é uma recapitulação mais concisa de *Till Damaskus*, acabando, porém, em desespero absoluto, em budismo niilista.

Drömspelen, assim como *Till Damaskus* e *Spöksonaten,* são dramas naturalistas só na aparência: apresentam personagens, motivos e linguagem da vida quotidiana, com conclusões de profundo niilismo. Mas o estilo da composição dramática é inteiramente novo. As cenas não se seguem conforme a lógica da vida real, e sim conforme a lógica das associações no sonho; e assim como no sonho o ambiente, os objetos, toma parte nos acontecimentos; assim na nova dramaturgia de Strindberg os cenários têm funções simbólicas, chegando a intervir na ação dramática. O diálogo tem dois sentidos, o real mais outro, espiritual e oculto. Strindberg cria na imaginação dramática um novo mundo. A literatura de 1900 e 1910 não tomou conhecimento disso; não há melhor prova de que o "decadente" Strindberg não tem nada que ver com o decadentismo simbolista. O naturalismo não foi realmente convertido, tampouco como o próprio Strindberg, cujo gênio patológico antecipou evoluções posteriores: seu teatro exercerá a mais forte influência no expressionismo[109]. O naturalismo acabou porque não era capaz de criar um novo estilo; isso será tarefa do simbolismo.

109 C. E. W. A. Dahlstroem: *Strindberg's Dramatic Expressionism.* Ann Arbor, 1929.

. . . .

Índice onomástico de autores

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

Otto Maria Carpeaux (1900 – 1978), cidadão austríaco e brasileiro, estudou matemática, física e química na Universidade de Viena, onde se doutorou em letras e filosofia. Paralelamente, dedicava-se à música e às ciências humanas, orientou-se na linha de pensamento que vai do historicismo alemão à dialética da História. Patriota, combateu o nazismo e a anexação da Áustria pela Alemanha, tendo sido obrigado (1938) a refugiar-se na Bélgica. Em 1939 emigrou para o Brasil, onde escreveu a maior parte de sua obra (já publicara cinco livros na Europa): *A cinza do purgatório*, ensaios (1942), *Origens e fins*, id. (1943), *Presenças*, id. (1958), *História da literatura ocidental* (1958-66), Uma nova *História da música* (1958), *Livros na mesa*, ensaios (1960), *A literatura alemã* (1964), *O Brasil no espelho do mundo*, artigos políticos (1965), *A batalha da América Latina*, id. (1966), *25 anos de literatura* (1968), além de outros livros e numerosos prefácios, introduções, verbetes de enciclopédia...